

- भारतीय लोककला ग्रथावली : सख्या १९
- प्रथम सस्करण . अक्तूबर १९६८
- मूल्य रु० १५ ०० परिवर्द्धित मूल्य तीस रुपया
- प्रकाशक : भारतीय लोककला मण्डल, उदयपुर (राजस्थान)
- मुद्रक : जयपुर प्रिण्टर्स, जयपुर

लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ

लोकसंगीत

१-१०३

विषय-सूची

भूमिका

अ - ऊ

	पृ स		पृ स
लोकसंगीत	१	लोककीर्तन	४४
लोकगीतो का विकास	३	पारिवारिक एव श्रृगारिक गीत	४५
लोकगीतो की स्वर प्रधानता	५	पारिवारिक गीत	४६
लोकगीत का रागपक्ष	६	नृत्यगीत	४८
लालर गीत	१०	इतिवृत्त्यात्मक गीत	५१
बघावा गीत	११	व्यवसायिक लोकगीत	५१
सियाला गीत	१३	माड	५२
बना गीत	१७	नाट्यगीत	५४
लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत		खयालगीत	५६
का पारस्परिक सम्बन्ध	१८	लोकसंगीत का तालपक्ष	५७
लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत		आदिमसंगीत और लोकसंगीत	
की सन्निकटता	२२	मे अन्तर	६०
क्या लोकसंगीत का कोई		आदिमगीत	६१
अलिखित शास्त्र है ?	२३	लोकवाद्य और वाद्यसंगीत	६२
लोकगीतो का ध्वनि-पक्ष	२६	लोकसंगीत - शास्त्रीय संगीत	
लोकसंगीत एव सुगम-संगीत	३२	दिशाभ्रम	६५
लोकसंगीत की विशिष्ट शैलियाँ	३३	लोकसंगीत और उसका निर्देश	६७
लोकभजन और उनकी पृष्ठभूमि	३४	लोकसंगीतो की प्राजलता	७०
निर्गुणी भजन	४०	लोकसंगीत का लोकपक्ष-क्रम	७०
सगुणी भजन	४२	लोकधुनों मे ऋतुसाम्य	७२

	पृ.सं.		पृ.सं.
विरहगीत	७४	लोकसगीत की चरम प्रवृत्ति	८६
लोकगीतो मे शारीरिक क्रियाओं की प्रधानता	७५	लोकसगीत और सामाजिक परिष्कार	८८
लोरीगीत	७८	लोकसगीत के पोषक तत्त्व	८९
लोकगीतो की अबाध कार्य- सवर्धक शक्ति	७९	शब्दसापेक्ष और स्वरसापेक्ष लोकगीत	९१
लोकसगीत की प्रेरकशक्ति प्राकृतिक ध्वनियाँ	८०	टिड्डी गीत	९३
शास्त्रीय सगीत की प्रेरकशक्ति लोकसगीत	८३	लोकगीतो का रचनाकाल तथा स्थायित्व	९६

लोकनृत्य

१०७-१५६

	पृ स		पृ स
लोकनृत्य	१०७	सामाजिक लोकनृत्य	१३०
नृत्यो के साथ गीतो का समन्वय	१०६	मनोरजनात्मक लोकनृत्य	१३०
नृत्यनाट्य की पृष्ठभूमि	१११	लोकनृत्य और परिधान	१३१
शास्त्रीय नृत्य का प्रादुर्भाव	११३	लोकनृत्य और गीत	१३४
शास्त्रीय नृत्य की मुद्राओं का		लोकनृत्य और भगिमाएँ	१३७
प्रेरक · लोकनृत्य	११४	आदिवासियों के लोकनृत्य	१३८
गीतो की अपेक्षा लोकनृत्यो की		नृत्यो एव नृत्यनाट्यो की	
न्यूनतम रचना	११६	लोकशैली का व्यवसायीकरण	१४०
लोकनृत्य की प्रकृति तथा स्वभाव	११६	लोकशैली के व्यवसायीकरण	
लोकनृत्यो की विशेषताएँ	१२०	की पृष्ठभूमि	१४१
लोकनृत्यो पर प्राकृतिक,		लोकनृत्यो का व्यवसायीकरण	१४५
सामाजिक एव धार्मिक		लोकशैली के व्यवसायीकरण	
वातावरण का प्रभाव	१२३	में दिशानिर्देश	१४७
भारतीय लोकनृत्यो के प्रकार—		लोकपद्धतियो को अपनाने की	
स्वान्त सुखाय लोकनृत्य	१२८	वैज्ञानिक विधि	१५४
अनुष्ठानिक लोकनृत्य	१२८	नवीन रचनाकारो के कर्तव्य	१५७
ध्रमसाध्य लोकनृत्य	१२६		

लोकनाट्य

१६३-२८४

	पृ स		पृ स
लोकनाट्य	१६३	लोकनाट्यो का प्रस्तुतीकरण	
नाट्य के प्रारम्भिक रूप	१६३	तथा दृश्यविधान	२०६
नाट्य की चित्रपट प्रणाली	१६४	लोकनाट्यो मे नारी	२१२
चमड़े की आकृतियों द्वारा		लोकनाट्यो के दर्शक	२१८
नाट्यप्रदर्शन	१६५	लोकनाट्यो की विशिष्ट संगीत	
छायापुतलीनाट्य का प्रादुर्भाव	१६७	तथा नृत्यपद्धति	२२३
छायापुतलियों की		लोकनाट्यो मे प्रचलित जीवन-	
अतिरजनात्मक शैली	१६८	व्यवहार तथा जीवनादर्शों का	
काष्ठपुतलियों का प्रादुर्भाव	१७०	प्रतीकीकरण	२३०
मानवीय नाट्य की मुखौटा-		लोकनाट्यो के नाट्यतत्व	२३३
प्रणाली	१७१	लोकनाट्यो की कथावस्तु	२३६
मानवीय नाट्य का सम्पूर्ण रूप	१७२	लोकनाट्यो का कथोपकथन	२४०
पुतलीनाट्य के विशिष्ट		लोकनाट्यो के पात्र	२४२
नाट्य-तत्व	१७४	लोकनाट्यो के विविध स्वरूप-	
चित्रपटो के विशिष्ट नाट्य-तत्व	१७५	रगमचीय लोकनाट्य	२४६
चर्मपुतलियों का नाट्य एव		सर्वविदित प्रसंगो पर आधारित	
रचना-विधान	१७६	छायारूपी लोकनाट्य	२४६
पुतलीपात्रो मे नारी का अभाव	१७८	वहुप्रासंगिक औपचारिक	
पुतलियों के भावमय चेहरे	१७९	लोकनाट्य	२४८
पुतलीनाट्य-रचना	१८०	लोकनाट्य तथा शास्त्रीय नाट्य	
कठपुतलियाँ और चर्मपुतलियाँ	१८२	का पारस्परिक सम्बन्ध	२४९
पुतलियों का रगमचीय विधान	१८६	लोकनाट्यो का नाट्यशिल्प	२५१
लोकनाट्यो की विशेषताएँ	१९४	लोकनाट्यो का आधुनिक नाट्यो	
लोकनाट्य का समाजीकरण		पर प्रभाव	२६१
एव व्यवसायीकरण	२०१	लोकनाट्य-संशोधन	२७०

भूमिका

भारतीय लोकधर्मी कलाएँ पिछले कुछ वर्षों से हमारे विद्वानों का ध्यान आकर्षित करने लगी हैं। उससे पहले वे उच्चवर्गीय कलाओं के निम्नस्तरीय स्वरूप ही समझी जाती थी और विद्वज्जन उस ओर तनिक भी आकर्षित नहीं होते थे। जिन विद्वानों ने इस दिशा में शोध आदि का कुछ भी कार्य किया, उन्होंने भी इनके साहित्य-पक्ष को ही देखा और कला-पक्ष को अछूता ही छोड़ दिया। लोकगीत सबकी कई विद्वानों के शोधकार्य हमारे नमक हैं। भारत की बहुधा सभी क्षेत्रीय भाषाओं के लोकगीत-सकलन तथा तत्सबकी विवेचन भी प्रकाशित हुए हैं। इसमें कोई सदेह नहीं कि इन विद्वानों ने ऐसी मूल्यवान् सपदा की ओर हमारा ध्यान खींचा है, जिसने लोकजीवन को सर्वदा ही रसप्लावित किया है तथा उसे यात्रिक और नीरस होने से बचाया है। लोकगीतों की शाब्दिक एवं साहित्यिक महत्ता दर्शाने तथा लोकसाहित्य के इस विपुल भण्डार में से रत्न चुन-चुन कर भारतीय साहित्य की अभिवृद्धि करने में इन विद्वानों ने कोई कमी नहीं रखी है, अतः जहाँ तक हमारे साहित्यकारों एवं चिन्तकों का प्रश्न है, उन्होंने पूरी तरह अपना कर्तव्य निभाया है और उन परम्परावादी विद्वानों को करारा जवाब दिया है, जिन्होंने लोकसाहित्य को साहित्यिक दर्जा देने से सदा ही इन्कार किया है।

हमें शिकायत उन कलाविदों से है, जिन्होंने सर्वदा ही लोकगीत, नाट्य एवं नृत्य को उपेक्षा की दृष्टि से देखा है एवं लोकपक्षी कलाओं को अशिक्षित एवं असंस्कृत लोगों की कला मानकर उनकी खिल्ली उड़ाई है। शास्त्रीय नृत्यकारों ने लोकनृत्य को नृत्य का अत्यन्त प्राथमिक स्वरूप मानकर उसको अत्यंत हीन नृत्य बतलाया है। परन्तु सौभाग्य से इस समुदाय की सत्ता हमारे देश में लोकधर्मी कलाओं के उन असंख्य प्रयोगियों की तुलना में इतनी कम है कि उनकी आवाज का आज कोई मूल्य नहीं रहा है। आज तो वह समय आया है जब हमारे देश में ऊँच-नीच का विचार, न केवल मानवीय स्तर से बल्कि साहित्य और कला के स्तर से भी प्रायः नमाप्त हो गया है। लोककलाएँ पुनः प्रतिष्ठापित हुई हैं और भारतीय जीवन को पुनः रसप्लावित

करने लगी हैं। शास्त्रीय कलाओं का एकाधिपत्य प्रायः समाप्त सा होने लगा है और दोनों को अपना-अपना उचित दर्जा प्राप्त हुआ है। जहाँ शास्त्रीय कलाओं के प्रतिष्ठान हमारे देश में कद्र पा रहे हैं, वहाँ लोककलाओं के प्रतिष्ठानों को भी आदर मिला है।

भारतीय लोककलाओं के पुनर्जागरण में पश्चिमी विद्वानों का पूरा हाथ है। ब्रिटिश शासनकाल में ग्रियर्सन, कर्नल टाड, टेसीटोरी, विलियम क्रुक जैसे प्रकाण्ड विद्वानों ने भारतीय लोकजीवन का मथन करके लोकसाहित्य एवं कला के अनेक लोकपक्षीय रत्नों को खोज निकाला है तथा भारतीय विद्वानों को लोकवाङ्मय के अध्ययन की एक अत्यन्त मनोवैज्ञानिक पद्धति प्रदान की है। स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद भी कई भारतीय विद्वानों को अध्ययनार्थ विदेशों में जाने तथा वहाँ के लोकवाङ्मय-संस्थानों (Folk lore institutes) से प्रेरणा प्राप्त करने का सुअवसर मिला है। इन संस्थानों में लोकगीतों के केवल शब्द-पक्ष पर ही शोध निर्धारित नहीं किया जाता, बल्कि स्वर को शब्द से अधिक महत्त्वपूर्ण मानकर उसके वैविध्य, सचरण, मिश्रण, मिलन, विघटन, उठाव, चढाव, शब्द-स्वर-संगति, स्वर-निष्पत्ति, गायकी के प्रकार, लय-गुफन आदि के वैज्ञानिक विचार को आधार माना जाता है। इन विविध लोकवाङ्मय शोध-संस्थाओं में अनेक सगीत-विशेषज्ञ, ताल-विशेषज्ञ, रचना-विशेषज्ञ, साहित्यवेत्ता, नृत्यशास्त्री, नृत्य-नाट्यशास्त्री एवं मनोवैज्ञानिक काम करते हैं। सहस्रो गीतों का वहाँ सकलन, रेकार्डिंग, वर्गीकरण, विश्लेषण, विवेचन एवं उनके कला-पक्ष का विषय अध्ययन होता है। लोकनृत्यों की अगभगिमाओं का विवेचन, रेखा-करण (Notation) एवं उनकी गीत-नृत्य-नाट्य-साहित्य-संगति एवं उनके समाजीकरण पर वहाँ अत्यन्त वैज्ञानिक अध्ययन का कार्य होता है। नाटक के कला-पक्ष पर वहाँ जो भी शोध हुई है वह अभूतपूर्व है। लोकनाट्य की रचना-विधि से लेकर उसके अभिनय, चित्रण, प्रस्तुतीकरण, रगमचीय विवेचन, पात्र-चरित्र-विवरण, चरित्र-चित्रण, कथा एवं सवादों का व्यवहारीकरण एवं उनकी अनेक मनोवैज्ञानिक लोकदशाओं पर जो भी शोधकार्य हुआ है वह आश्चर्य में डालने वाला है।

प्रसन्नता की बात यह है कि अब इस दिशा में भारतीय विद्वानों का भी ध्यान गया है तथा केन्द्रीय एवं राजकीय सगीत नाटक अकादमियों ने भी लोकधर्मी कलाओं को महत्त्व प्रदान किया है। आकाशवाणी के लगभग सभी केन्द्रों ने लोकसगीत एवं लोकधर्मी कलाओं के प्रायः सभी कलाकारों एवं

विद्वानो को अपने विचार प्रकट करने का अवसर प्रदान किया है । लोकगीतो के प्रसारण के लिये तो सभी केन्द्रो पर अलग से समय निर्धारित है । आकाश-वाणी के केन्द्रीय कार्यालय मे लोकसगीत निदेशालय की अवस्थिति तथा उसके लिये अधिकारी विद्वानो की नियुक्तियाँ हमारे लिये बडे महत्त्व की बात है । इस विभाग के अन्तर्गत लोकगीतो के सकलन, अध्ययन आदि का समुचित प्रवन्ध है । यत्र-तत्र हमारे देश मे लोकधर्मी कलाओ सवधी गोष्ठियाँ, सम्मेलन, समारोह आदि भी लोककलाओ के पुनर्जीवन की दिशा मे बहुत ही आशा-जनक एव उन्नत कदम हैं ।

सन् १९५२ मे जब भारतीय लोककला मण्डल की स्थापना के साथ उसके उद्देश्य और कार्य-विधि की घोषणा हुई तो विद्वज्जगत् मे काफी हलचल मची थी । तब यही प्रतिक्रिया सामने आई कि लोकसगीत, लोकनृत्य, और नाट्य विषयक एक अखिल भारतीय स्तर की सस्था की क्या आवश्यकता है ? सस्था की उस प्रारम्भिक अवस्था मे उस चर्चा को पचा लेने के अलावा हमारे लिये कोई चारा नही था । हमारी सभी घोषित योजनाएँ उस समय केवल कागज पर थी और उनको पूरा प्रकाशन भी नही मिला था । शोध, खोज, सकलन, अध्ययन, विवेचन एव वर्गीकरण की बात तो दूर रही, कार्यकर्ताओ के बैठने के लिए सस्था के पास कोई स्थान तक नही था । जब पहली बार सस्था की ओर से एक उच्चस्तरीय लोक-कलाकारो की मडली ने समस्त देश मे प्रदर्शन दिये, तो चाहे हमे घन मले ही न मिला हो, परन्तु यह उपलब्धि अवश्य हुई कि विद्वानो ने रगमच पर प्रदर्शित इन विशुद्ध लोकनृत्यो एव गीतो को अत्यन्त रुचिपूर्वक देखा और उनमे बडी आस्था प्रकट की । उसके बाद तो गणतंत्र समारोह के उपलक्ष मे अखिल भारतीय स्तर पर दिल्ली मे लोकनृत्य समारोह भी होने लगे और विभिन्न राज्यों के अत्यन्त मौलिक एव रगीन लोकनृत्य प्रथम बार जनता के समक्ष आये । राष्ट्र की इस अत्यन्त महिमामयी थाती पर सबको गर्व का अनुभव हुआ । यह कहना नही होगा कि इन सब विशिष्ट घटनाओ के फलस्वरूप भारतीय लोककला मण्डल को अपनी प्रारम्भिक अवस्था मे ही जनता का प्रेम और सहयोग प्राप्त हो गया और हम केवल नृत्य-प्रदर्शन तक ही सीमित नही रहकर प्रदर्शनकारी-लोककलाओ के अध्ययन, सकलन, वर्गीकरण, विश्लेषण, सशोधन, परीक्षण, प्रयोग एव प्रकाशन के कार्य मे सलग्न होगये ।

इसी कार्य के दौरान जब हमे अपनी सस्था मे एक उच्चकोटि के पुस्तकालय की आवश्यकता हुई तो हमे भारतीय भाषाओ मे तत्सवधी साहित्य

मिलना अत्यंत कठिन हो गया; जो भी लोकगीतों की पुस्तकें हमें उपलब्ध हुईं, उनमें गीतों के साहित्यिक कलेवर (Literary content) तथा उनके सामाजिक अध्ययन के अलावा कुछ भी नहीं मिला। ऋतु, जन्म, मरण, विवाह, उत्सव, त्यौहार, विरह, मिलन, शृंगार, पारिवारिक संबंध आदि विषयों पर गीतों का वर्गीकरण एवं विवेचन करके ही हमारे विद्वान् लेखक मनुष्ट हो गये, परन्तु उनकी आत्मा का निखार दर्शाने तथा उनको जन्म देने वाले स्वर-संयोजन का किसी ने दर्शन नहीं कराया। इन पुस्तकों में लोकगीतों का पाठ्य-स्वरूप हमें अवश्य दृष्टिगत हुआ, परन्तु उनका श्रव्य-स्वरूप बिन छुआ ही रह गया। लोकनाट्य सवधी पुस्तकों में भी शास्त्रीयनाट्य-तत्त्वों के आधार पर नाट्य-विवेचन करने की भूलें हममें से कईयों ने की हैं। यदि इस ओर कोई महत्त्वपूर्ण कार्य हमारे देश में हुआ है तो वह यह कि आज प्रचलित और अप्रचलित अनेक लोकनाट्यों के अधिकांश कलेवर (text) पुस्तकाकार उपलब्ध हो रहे हैं। उनके प्रस्तुतीकरण, रंगमंचीय विधान, अभिनय-शैली एवं उनकी धुनों के सवध में दर्शकों एवं प्रदर्शकों को पूर्व जानकारी होने से इन सबका अभाव उनके प्रयोक्ताओं को तो नहीं खटकता, परन्तु उन सब अध्येताओं के लिये ये पुस्तकें अधिक उपयोगी सिद्ध नहीं हो सकी हैं। फिर भी हमें इस किस्म की जितनी भी पुस्तकें मिली, उनका सकलन हम बराबर करते रहे। सर्वप्रथम राजस्थान से ही यह कार्य शुरू हुआ। हमारे शोध-कार्यकर्ता समस्त राजस्थान में बिखर गये और इन लोक-रत्नों की खोज करने लगे। उनके विविध कला-पक्षों का सर्वेक्षण किया गया, स्थिर एवं चलचित्र बनाये गये, लोकगीत-गायकों की सूचियाँ तैयार की गईं, उनके गीतों का ध्वनि-सकलन किया गया, उनकी धुनों एवं लय के आधार पर वर्गीकरण हुआ, उनमें निहित धुनों में शास्त्रीय रागों के मूल आधार खोजे गये, उनकी स्वरलिपियाँ बनाई गईं और सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य यह हुआ कि उनमें से कुछ चुने हुए लोकनाट्य-कारों, गायकों तथा वाद्यकारों को हमारी सस्था में स्थायी नियुक्तियाँ दी गईं।

इस सब कार्य के दौरान पिछले सोलह वर्षों में जो भी अनुभव हुआ उसको हमने आत्मसात् किया। इस बीच मुझे दो बार विदेश जाने का अवसर मिला और वहाँ के कई लोकवाङ्मय-संस्थान (Folklore institutes) देखने, विद्वानों से भेंट करने तथा उन्हें भारतीय लोककलाओं से अवगत करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। सन् १९६० से ही मैंने अपने ये सब अनुभव लेखबद्ध करने शुरू कर दिये तथा नवीन दृष्टि मिलने पर उनका पुनर्लेखन भी

किया। इस तरह नये-नये विचार मिलते रहे, नये अनुभव होते रहे और मेरी लिखित सामग्री में कई बार सशोधन की आवश्यकता भी हुई। इस तरह मेरी पुस्तक १९६५ में ही तैयार हो गई। उसी वर्ष मुझे पुनः विदेश जाने का अवसर मिला और अपने नवीन अनुभव के आघार पर मेरी पुस्तक में अनेक परिवर्तन आवश्यक हो गये। इसी दौरान कई भारतीय पत्रों के लिये भी मैं अपने विचारों को लेखवद्ध करता रहा। उनमें से कुछ लेख मेरी इस परिवर्धित पुस्तक के अंश भी बन गये। पहले यह विचार था कि इस पुस्तक के गीत, नृत्य एवं नाट्यपक्ष पर अलग-अलग पुस्तक लिखी जाय। यह मनो कामना पूरी भी हो जाती, परन्तु वाद में ऐसा लगा कि इन तीनों का स्वतन्त्र अस्तित्व कई जगह विचारों की पुनरावृत्ति के कारण दुर्बल पड़ जायेगा। अतः इन तीनों का एक समन्वित रूप ही पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करना ठीक समझा। ऐसा करने से दो कठिनाइयाँ अवश्य सामने आई हैं, एक है कई परिच्छेदों में विचारों की पुनरावृत्ति। मैंने जानबूझ कर इस पुनरावृत्ति को यथावत् रहने दिया है। यदि उसे दूर करने का प्रयास करता तो विचार असबद्ध हो जाते और उनकी कड़ियाँ टूट जाती। उदार पाठकों से क्षमा-याचना करते हुए मैं उन्हें यथावत् रखने की उनसे अनुमति चाहता हूँ। दूसरी कठिनाई जो सामने आई, वह पुस्तक के नाम की थी। सार्थकता की दृष्टि से इस पुस्तक का नाम होना चाहिये था “भारतीय लोकसंगीत, लोकनृत्य, लोकनाट्य—एक अध्ययन”। इतना लंबा नाम शायद पाठकों को रुचता नहीं इसलिये इसका नाम मैंने “लोक-धर्मों प्रदर्शनकारी कलाएँ” ही रखना उचित समझा। प्रदर्शनकारी शब्द से भी शायद कुछ महानुभावों को आपत्ति हो परन्तु यह शब्द आवश्यक इसलिये हो गया कि लोककला के अन्य अप्रदर्शनकारी स्वरूपों से उसे वचाना था। बहुधा नृत्य, गीत, नाट्य ही प्रदर्शन योग्य होते हैं, चाहे उनका उपयोग स्वान्त-मुखाय हो या जनता के मनोरंजन के निमित्त।

इस पुस्तक में मैंने इन कलाओं के तात्त्विक पक्ष को ही प्रधानता दी है क्योंकि इस समय हमारे देश में लोकनृत्य, लोकनाट्य एवं लोकसंगीत के सबंध में अनेक मत एवं भ्रान्तियाँ प्रचलित हैं। हम अभी भी किसी एक निर्णय पर नहीं पहुँचे हैं। इस पुस्तक में विवेचित अपना मत ही सर्वसम्मत मत मान लूँ, ऐसी घृष्टता भी मैं नहीं कहूँगा। इसलिये मैं ईमानदारी के साथ साफ़ कह देना उचित समझता हूँ कि ये सब मत मेरे अपने हैं, जिनके पीछे भले ही अत्यन्त बोझिल और महत्त्वप्राप्त पुस्तकों के मदर्म ही कोष्ठक में न दिये गये हो, परन्तु मेरे पिछले ३५ वर्षों का अनुभव इनमें अवश्य निहित है। मैं अपनी

वाल्यावस्था से ही रगमंच का व्यक्ति रहा हूँ और उसी से मैंने जीवन का समस्त रस ग्रहण किया है। आज भी रगमंच ही मेरा प्रयोग एवं अध्ययन-स्थल बना हुआ है।

मेरा यह विनम्र प्रयास यदि मेरे विद्वान् पाठकों के लिये थोड़ा भी उपयोगी सिद्ध हुआ तो मैं अपने को धन्य मानूँगा। मैं अपने प्रिय नाथी श्रीयुत रूपलाल शाह को धन्यवाद दिये बिना नहीं रह सकता, जिनके आग्रह से यह प्रकाशन संभव हुआ है। यदि उनका दवाव नहीं होता तो मैं अपने स्वर्गीय पुत्र गोविन्द के निघन से उत्पन्न अपनी उत्पीड़ितावस्था में इस पुस्तक को पुनः एक बार देखकर प्रेम में जाने योग्य नहीं बना सकता था। सस्था के शोधभारी डॉ० महेन्द्र भानावत का भी मैं बहुत आभारी हूँ, जिन्होंने इस पुस्तक को अतिशीघ्र प्रकट होने में मेरी सहायता की। इन पुस्तक में उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत होने वाले सगी लोकगीतों की स्वरचित्रियाँ हमारे सगीताधिकारी श्रीयुत सम्पतकुमार शर्मा ने बनाई हैं। अतः मैं उनके प्रति भी अपनी कृतज्ञता प्रकट करता हूँ।

दीपमालिका २०२५ वि०

देवीलाल सामर

लोकसंगीत

लोकसंगीत

साधारणतः सबकी यह मान्यता है कि वह गीत लोकगीत है, जो जन-साधारण द्वारा प्रयुक्त होता है और जन-साधारण की भावनाओं को व्यक्त करता है। पिछले कुछ वर्षों में लोक शब्द ग्राम के अर्थ में भी रूढ़ हो गया है, अतः लोकगीत गाँवों में गायेजानेवाले गीतों की ओर ही संकेत करता है। ये दोनों ही तात्पर्य अपूर्ण होते हुए आमक भी हैं। लोकगीत जन-साधारण द्वारा भी प्रयुक्त होते हैं और जन-साधारण अधिकतर गाँवों में ही है, इसलिये यह तात्पर्य सही होते हुए भी अपूर्ण इसलिये है कि सभी जन-साधारण द्वारा गायेजानेवाले गीत लोकगीतों की परिधि में नहीं आते। वैसे तो आज के फिल्मगीत, जितने जन-साधारण द्वारा प्रयुक्त होते हैं, उतने कोई भी नहीं, फिर भी वे लोकगीतों की श्रेणी में नहीं आते। गीतों की लोकप्रसन्नता, उनके प्रभाव और प्रचारक्षेत्र की व्यापकता, तथा उनकी लोकप्रसन्नता ही उन्हें लोकगीतों का दर्जा नहीं दे देती। अन्य कई ऐसी कसौटियाँ भी हैं, जिन पर उतरकर ही उन्हें लोकगीतों का दर्जा प्राप्त होता है।

किसी भी कलाकृति का अपना रचयिता अवश्य होता है, जो उस कृति के पीछे सूर्य के समान दीदीप्यमान रहता है। वही कृति अपने रचयिता से चमत्कृत होती है और उसका रचयिता भी उसी कृति से चमत्कृत होता है। रचयिता के व्यक्तित्व की छाप उस कृति पर स्पष्ट अंकित रहती है, परन्तु लोकगीतों में उनका रचयिता छिपा रहता है, कहीं भी उसके व्यक्तित्व का आभास नहीं मिलता। ऐसी असंख्य रचनाएँ अनादिकाल से अनेक कठों से उद्भूत होती रहती हैं, परन्तु उनमें से कुछ ही रचनाएँ प्रकाश में आती हैं और शेष पानी के बुदबुदों की तरह विलीन हो जाती हैं। कुछ रचनाएँ अपने विलक्षण गेय तत्त्वों के कारण समाज में प्रचलित रहती हैं, उन्हें लोग उनके रचयिताओं के कठों से सुनते हैं, सराहते हैं और वे कृतियाँ रचयिता की धरोहर के रूप में उसकी प्रतिभा को प्रकाशमान करने के लिए प्रकाशित भी होती हैं, परन्तु यह आवश्यक नहीं कि वे लोकगीतों का दर्जा प्राप्त कर सकें। उनमें साहित्यिक एवं कलात्मक गुण होते हुए भी वे अपने सीमित दायरे में ही रहती हैं। वे समाज की धरोहर नहीं बनती। सामाजिक धरोहर बनने के लिये जिन गुणों की आवश्यकता होती है, वे गुण यदि आज मानव शक्ति के अन्दर होते

तो प्रत्येक रचयिता उन गुणों के अनुसार गीत रच देता और वह लोकगीत बनाने का श्रेय प्राप्त करलेता । अतः यह जानना अत्यन्त कठिन है कि अमह्य रचेजानेवाले गीतों में से कौनसा गीत ऐसा है जो लोकगीतों की श्रेणी प्राप्त करनेवाला है अथवा जिसे समाज अपना बनाकर उसपर अपने व्यक्तित्व की छाप अंकित करेगा । इसका यह भी अर्थ नहीं कि जो गीत लोकगीत का दर्जा प्राप्त करता है, वह स्वर-गठन, शब्द-चयन तथा संगीत की दृष्टि से वैयक्तिक प्रभाव और रचयिता के व्यक्तित्व से जुड़े रहनेवाले वैयक्तिक गीतों से श्रेष्ठ होता है । यह कहना अत्यन्त कठिन है कि अनन्तकाल से रचेजानेवाले ये वैयक्तिक गीत किसप्रकार और किन गुणों के कारण लोकगीतों का दर्जा प्राप्त कर लेते हैं ।

एकवार ऐसे वैयक्तिक गीत सामाजिक अभिरुचि की पकड़ में आ जाते हैं तो उनमें अनेक प्रक्रियाएँ होने लगती हैं और वे अनेक कसौटियों पर कस कर अन्ततोगत्वा लोकगीतों की परिधि में प्रविष्ट होते हैं और उनमें विशेष प्रकार का संचरण होने लगता है । यह प्रक्रिया किन्नी प्रभाव या प्रयत्न से नहीं हुआ करती । यह ऐसी अज्ञात प्रक्रिया है, जो अनादिकाल से चली आरही है और जिसके कार्य, कारण का कोई पता नहीं है । किसी भी लोकगीत का उसके रचनाकाल से लेकर उसके पूर्ण विकसित स्वरूप के क्रमिक विकास का कोई लेखा-जोखा रखना चाहे तो असम्भव है और यदि किसी लोकगीत के क्रमिक विकास का क्रम जाना भी जा सके तो यह समझ लेना चाहिए कि वह लोकगीत की श्रेणी में नहीं है । अतः यह तो मान ही लेना उचित है कि कुछ गीत वैयक्तिक रचना की परिधि से बाहर निकलकर तथा सामाजिक स्तर पर विकास की चरम सीमा प्राप्त करके ही लोकगीतों का दर्जा पाते हैं ।

किसी भी गीत का बहुत अधिक प्रचलन तथा उसके बोधगम्य क्षेत्र का विस्तार ही उसे लोकगीत का दर्जा प्रदान नहीं करता । सूर, तुलसी, मीरा, कवीर आदि सत्तों के हजारों गीत सैकड़ों वर्षों से अपने साहित्यिक, सामाजिक तथा गेय गुणों के कारण समाज में प्रचलित हैं, परन्तु फिर भी उन्हें लोकगीतों का दर्जा प्राप्त नहीं हुआ है । अतः लोकगीतों के क्रमिक विकास में जो प्रक्रिया निहित है, वह कुछ और ही है । मोटे तौर पर हम इस सबध में यह कह सकते हैं कि ऐसे गीत अनेक प्रतिभाओं के सम्मिश्रण से बनते हैं तथा उनसे प्रादुर्भूत लोकगीतों के स्वर तथा शब्द अनायास ही लोगों के मन पर असर कर जाते हैं और अज्ञात रूप से उनके स्वर-संगठन तथा शब्द-नियोजन में परिवर्तन होने लगता है । यह प्रक्रिया क्यों और किस क्रम से होती है, इसका पता लगाना

आसान नहीं है। ऐसे गीत अज्ञात रूप से ही लोगों के कंठों पर विराजते हैं तथा उनके मानस की क्रिया-प्रक्रियाओं के मुख्य विषय बन जाते हैं। गीतों के नियोजन, आयोजन से उनका कोई सबध नहीं रहता। धीरे-धीरे उनका प्रभाव और प्रचारक्षेत्र बढ़ता जाता है और लोग उन्हें अनायास ही गाने लगते हैं, उन्हें विधिवत् सिखलाया नहीं जाता, वे सामाजिक सतान की तरह अपने सामाजिक परिवार में खेलते-कूदते तथा विचरित होते रहते हैं। वे दीपक के प्रकाश की तरह फैल जाते हैं। प्रारम्भ में उस दीपक की लौ छोटी होती है, परन्तु लोकजीवन की सशक्त अनुभूतियों के साथ समाज का सशक्त मस्तिष्क उनमें जीवन पूरता रहता है और उस दीपक की लौ अधिक प्रकाशमान और मशक्त होती जाती है। वे गीत स्वर-संयोजन, लयकारी शब्द-चातुर्य तथा अर्थ-चमत्कार की पेचीदगियों से कोसों दूर हैं, तथा स्वरो के मर्मस्पर्शी और शब्दों की अपूर्व व्यजना-शक्ति के कारण अत्यन्त प्रभावशाली होते हैं। इन गीतों के मूल रचयिता की प्रतिभा में अनेकों सामाजिक प्रतिभाओं का सामंजस्य होता है, जिससे वे सैकड़ों वर्षों के सतत प्रयोग से जन-जीवन में घुलमिलकर लौकिक तत्त्वों से सराबोर हो जाते हैं। इन तथ्यों के साथ दूसरा तथ्य और है, जो इन गीतों को सैकड़ों वर्षों तक सजीव और संप्राणित रखता है, वह है उनके साथ प्रयोक्ताओं की ममता। सैकड़ों वर्षों के सतत प्रयोग तथा लगाव के कारण मनुष्य के दुःख-सुखों से जुड़े हुए ये गीत उनकी ममता के साथ लिपट जाते हैं तथा विवाह-शादियों, पर्व-संस्कारों, पूजा-पाठों तथा उनकी अनुष्ठानिक क्रियाओं के साथ सम्कारवत् जुड़ जाने से ये गीत लम्बे समय तक जीवित रह जाते हैं।

लोकगीतों का विकास

कभी-कभी हम भूल में यह मान लेते हैं कि लोकगीत मनुष्य की अविकसित अवस्था के द्योतक हैं। यदि इस कथन में कुछ भी तथ्य होता तो मानव की आज की अत्यन्त विकसित अवस्था में लोकगीतों का चिन्ह भी नहीं बचता, परन्तु बात यह नहीं है। लोकगीतों का प्रचलन आज भी उतना ही है, जितना मनुष्य की अविकसित अवस्था में था। वास्तव में मनुष्य की शिक्षा, दीक्षा तथा उसकी मर्म्यता के साथ उनका कोई सम्बन्ध नहीं है। यदि सम्बन्ध है तो उतना ही है कि मनुष्य की विकसित अवस्था के गीतों में प्रौढता तथा साहित्यिक गुणों का वाहुल्य रहता है और अविकसित अवस्था के गीतों में उनका अभाव। आज की आदिम जातियों के गीतों में तथा अन्य विकसित

जातियों के लोकगीतों के गेय तत्त्वों में समानता रहते हुए भी उनके स्वर, शब्द तथा अर्थ के रचनाकौशल में काफी अन्तर रहता है ।

उक्त दृष्टि से लोकगीतों की अनेक विकास-सीढियाँ हो सकती हैं, जैसे आदिम जातियों के गीतों में शब्द तथा स्वरों का चयन अत्यन्त सरल तथा प्राथमिक अवस्था में होता है । इन जातियों का सरल सक्षिप्त जीवन तथा इनका निर्लिप्त सामाजिक गठन इनके गीतों में दर्पण की तरह प्रतिबिम्बित होता है । इनके गीत भी स्वर, शब्द तथा अर्थ की दृष्टि से अत्यन्त सरल तथा संक्षिप्त होते हैं । इसी तरह मानवी सभ्यता के प्रभावों से दूर रहनेवाली तथा शिक्षा-दीक्षा और मानवी अनुभूतियों से हीन जातियों के गीत भी आदिम जातियों के गीतों की तरह ही सरल और सक्षिप्त होते हैं । उनकी सांस्कृतिक उपलब्धियों के अनुरूप ही उनके गीतों का चयन होता है । यही कारण है कि जब हम शिक्षित और सभ्य कहलानेवाले प्राणी इन अविकसित जातियों के गीत सुनते हैं तो वे हमें अधिक प्रिय और रुचिकर नहीं लगते । इसका कारण यह नहीं है कि वे गीत लोकगीतों के दर्जे से नीचे हैं । कारण केवल यही है कि उन्हें सराहने और आत्मसात् करने के लिये हमारे पास संवेदना नहीं है । जो गीत उन आदिम जातियों के मन में आनन्द का संचार करते हैं, या जिनको वे आत्मसात् करके आत्मविभोर हो जाते हैं, उनसे हम प्रभावित नहीं होते, क्योंकि उन्हें सराहने योग्य विशिष्ट परिस्थितियों और अनुभूतियों से हम दूर हैं ।

सांस्कृतिक विकास की इन अवस्थाओं के अनुसार लोकगीतों की विविध विकास-सीढियों का कभी यह तात्पर्य नहीं है कि जो अशिक्षित वर्ग है, उसके गीत साहित्यिक तथा सगीतिक तत्त्वों से हीन होते हैं और जो शिक्षित समाज है, उसके गीत ही विकसित हैं । अविकसित समाज के गीतों में शब्द, स्वर तथा तात्पर्य की सरलता अवश्य होती है, परन्तु गीतों का स्वभाविक सौन्दर्य तथा उनके मर्मस्पर्शी गुण विकसित समाज के गीतों से किसी तरह कम नहीं होते । यदि कोई कमी होती है तो उनके कल्पना-सौन्दर्य तथा अर्थ और शब्द वैविध्य में होती है, जिसका गीत के मर्म से अधिक कोई संबन्ध नहीं होता है । कभी-कभी तो सभ्यता तथा यात्रिक जीवन की चकाचौंध में ये सभ्य तथा विकसित समाज के गीत बौद्धिक तत्त्वों से दब जाते हैं तथा ग्राम्यगीतों की तुलना में अपने मर्मस्पर्शी तत्त्वों को खो बैठते हैं । यही कारण है कि कभी-कभी गाँवों में रहनेवाला पुस्तकीय ज्ञान से हीन; परन्तु मानवीय ज्ञान और अनुभूतियों से परिपक्व समाज ऐसे लोकगीतों का धनी होता है, जो गीत-तत्त्वों से भरपूर होते हैं ।

लोकजीवन की अनेक ऐसी अवस्थाएँ भी हैं, जिनके अनुसार गीतो के स्वर तथा शब्दों में अंतर आता रहता है। लोकगीत जब अपनी सामाजिक सीमाओं को पार करके कुछ व्यवसायिक और विशिष्ट जातियों की घरोहर बन जाता है तो भी उसमें फर्क आ जाता है। ये जातियाँ मूल गीत की स्वर तथा शब्द-रचना को कायम रखती हुई भी उनमें वैयक्तिक स्वतंत्रता ले लेती हैं, और उन्हें अपने ढंग से गाने लगती हैं। इन जातियों को अपनी आजीविका उपार्जन हेतु तथा अन्य जातियों के साथ व्यवसायिक प्रतिस्पर्धा के कारण अपनी कलाकृतियों को चमत्कृत करनी पड़ती है, जिसे ये सामाजिक लोकगीत एक विशिष्ट परिपाटी का अनुशीलन करने लगते हैं और मूल लोकगीतो से कुछ भिन्न से लगते हैं। उनकी गायन-शैली में कुछ शास्त्रीय तत्त्वों का आभास होने लगता है और गायक अपने विशिष्ट व्यक्तित्व की छाप उन पर अंकित कर देता है।

इसी तरह की दूसरी मिसाल है उन गीतो की जो शौकिया ढंग से गाने-वाले कुछ शहरी लोगों के कठ पर विराज जाते हैं। ऐसे लोग इन गीतो का अत्यधिक परिष्कार कर देते हैं, विशेष करके स्वर तथा शब्दोच्चारण में, जिनमें इन गीतो के प्राण निहित रहते हैं। वे उन्हें तान, मुरकियों तथा विशिष्ट लहजों से इतना अलंकृत कर देते हैं कि वे अपना स्वामाविक सौन्दर्य खो बैठते हैं तथा गायन की लोकशैली से काफ़ी दूर हो जाते हैं।

दूसरी अवस्था वह है, जब समस्त समाज ही सांस्कृतिक तथा शैक्षणिक स्तर को प्राप्त करता है। ऐसी अवस्था में लोकगीतो का स्तर भी बढ़ता है। लम्बे समय से प्रचलित लोकगीत स्वयं भी लोकमानस के परिवर्धन तथा परिष्कार के माध्यम सशोधित एवं परिष्कृत होते रहते हैं और नवीन परिवर्धन धारण करते रहते हैं। वे जीवन के साथ इतने धुलेमिले रहते हैं कि इस सूक्ष्म परिवर्तन का किसी को पता भी नहीं रहता। वे सैकड़ों वर्षों से पारिवारिक जन की तरह जीवन के साथ जुड़े रहते हैं। वे उन वैयक्तिक गीतो की तरह नहीं होते जो व्यक्तिगत रुचि-अरुचि पर अवलम्बित रहते हैं तथा जिनका व्यक्तित्व भी रचनाकार के व्यक्तित्व के साथ जुड़ा रहता है, परन्तु सच बात तो यह है कि लोकगीत को किसी रचयिता के व्यक्तित्व पर आधारित नहीं रहकर उसे स्वयं के गुणों पर ही जीवित रहना पड़ता है।

लोकगीतो की स्वर प्रधानता

गीतो में गेय गुण की प्रधानता रहने के कारण उनके स्वरो का आधि-पत्य शब्दों पर सदा ही बना रहता है। यही ऐसा तत्त्व है जो उन्हें कविता से

अलग करता है। मणिपुर, त्रिपुरा तथा मध्यप्रदेश की आदिम जातियों के अनेक गीत ऐसे हैं जिनमें प्रायः शब्द ही नहीं। उनकी लयप्रधान गूँज ही उन गीतों का कलेवर होती है। ये जातियाँ अपनी नृत्य-प्रधान मुद्राओं में इन गीतों को गाती रहती हैं। इनमें जो भी शब्द शेष रह गये हैं वे विविध परिस्थितियों में विविध तात्पर्य धारण कर लेते हैं। सामूहिक रूप से ये गीत केवल उनकी ध्वनियों के माधुर्य के कारण ही गाये जाते हैं। कुछ शब्द उनके साथ जुड़े हुए अवश्य होते हैं, परन्तु गायक का मूल आनन्दस्रोत उन गीतों की धुनों में है, शब्द-चातुर्य में नहीं। जिस तरह किसी कविता में गेय तत्त्वों का माधुर्य विद्यमान है तो उसके शब्दों का महत्त्व भी बढ़ता है, उसी तरह यदि किसी लोकगीत में गेय गुणों के साथ शब्द-चातुर्य भी है तो उसके चार चाँद लग जाते हैं। यह बात भी सही है कि जिस तरह शास्त्रीय संगीत में शब्द विल्कुल ही गौण हो जाता है उस तरह लोकगीतों में वह विल्कुल ही गौण नहीं होता। उसके कुछ लक्षण तो जीवित रहते ही हैं। यदि लोकगीतों में स्वरों की प्रधानता नहीं होती तो वे केवल अपने काव्य-गुणों के कारण इतने दीर्घजीवी नहीं होते। राजस्थान के सर्वाधिक लोकप्रिय गीत धूमर, परिहारि, लूर, ईडोणी, पीपली, गोरबन्द आदि में शब्दों का महत्त्व पर्याप्त मात्रा में होते हुए भी वे अपने गेय गुणों के कारण ही इतने लोकप्रिय और सर्वक्षेत्रीय हो गये हैं।

लोकगीतों का प्रादुर्भाव ही स्वरों से होता है। मनुष्य अपने भावनानिष्ठ क्षणों में अज्ञातरूप से स्वरों की सृष्टि करता है तथा उन्हें गुनगुनाता रहता है। काफी लम्बी अवधिपर्यन्त ये गीत उसके एकाकी जीवन के शृंगार बने रहते हैं तथा उसकी मानसिक अवस्था के अनुरूप ही उनमें परिमार्जन होता रहता है। उसी अवस्था में वह उन्हें उपयुक्त शब्द देता है। ऐसे अनेक गीत रचनाकार के वैयक्तिक दायरे से बाहर निकलकर सामाजिक दायरे में प्रवेश करते हैं और धीरे-धीरे वे सामाजिक व्यक्तित्व धारण करके रचनाकार के व्यक्तित्व से हमेशा के लिये अलग हो जाते हैं। समाज उन्हें सजाता है, सँवारता है तथा उनके समस्त दोषों को दूर कर उन्हें सच्चे हीरे की तरह चमकाता है, उन्हें अपना पारिवारिक जन समझकर उनसे अत्यधिक लगाव का अनुभव करता है।

ऐसे ही गीतों को जब मनुष्य विकास की सीढियों पर चढ़कर देखने लगता है तो साहित्यकार उन्हें साहित्य की कसौटी पर कसता है और संगीतकार उन्हें स्वर की भूमिका में परखता है। दोनों ही उनमें अपूर्व कलानिधि के

दर्शन पाते हैं, परन्तु संगीतशास्त्रियों को उनमें शास्त्र के कोई तत्त्व नज़र नहीं आते, क्योंकि राग-रागिनियों की ऊहापोह, लयवाजी की गुत्थियाँ और तान-पलटो के चमत्कार उनमें विल्कुल नहीं होते, परन्तु विपरीत इसके साहित्य-शास्त्रियों को उनमें अनमोल खज़ाना मिलता है, क्योंकि साहित्य के शास्त्र में और संगीत के शास्त्र में अंतर है। शास्त्रसंगत साहित्य साहित्य की परिभाषा ही में नहीं आता, जबकि शास्त्रीय संगीत का प्रधान तत्त्व ही उसका शास्त्र है। जिस शास्त्रीय संगीत का शास्त्र ही नहीं, वह शास्त्रीय संगीत की परिपाटी में नहीं आता। इसलिये लोकसंगीत की ओर शास्त्रीय संगीतकार नहीं झुकते। जिस तरह संगीत में लोकसंगीत, सुगमसंगीत तथा शास्त्रीयसंगीत आदि के भेद-विभेद हैं, उस तरह साहित्य में शास्त्रीय साहित्य, लोकसाहित्य तथा सुगम साहित्य जैसे भेद-विभेद नहीं हैं।

साहित्य के सौन्दर्य-परीक्षण में शास्त्र बहुत ही गौण भाग अदा करता है, परन्तु हमारे भारतीय संगीत में शास्त्र का तत्त्व बहुत अधिक महत्त्वपूर्ण है। शास्त्र तो साहित्य तथा संगीत में सुन्दरता और प्रौढता प्रदान करनेवाला तत्त्व है। यदि यह शास्त्र ही संगीत या साहित्य बन जाय तो गज़ब ही हो जाय। भारतीय शास्त्रीय संगीत दुर्भाग्य से इसी विडम्बना का शिकार बन गया है। सौभाग्य से भारतीय साहित्य, जो कि मध्ययुग में शास्त्र की विडम्बनाओं में उलझने लग गया था, अब प्रायः उससे मुक्त होने लग रहा है। कला का उद्देश्य शुद्ध सौन्दर्य की सृष्टि करना है। इस उद्देश्य की पूर्ति लोकसंगीत पूर्ण ज़िम्मेदारी से कर रहा है। आज का शास्त्रीय संगीत इस दिशा में असफल इसलिये सिद्ध हुआ कि उसने शास्त्र का अत्यधिक सहारा ग्रहण कर लिया है। साहित्य के प्रेमी लोकगीतों के साहित्यिक पक्ष की ओर आकृष्ट हुए और शास्त्रीय संगीत के आचार्य उधर आकृष्ट नहीं हुए, इसका कदापि यह अर्थ नहीं है कि लोकसंगीत का संगीतपक्ष दुर्बल है और साहित्यपक्ष प्रबल। लोकगीतों की सैकड़ों घुनों के अध्ययन तथा उनके ध्वनि-परीक्षण से यह सिद्ध हो चुका है कि वे अपनी घुनों और स्वर-रचनाओं की ताकत से ही आज जीवित हैं। इन ध्वनियों तथा संगीत की वन्दिशों के वैज्ञानिक परीक्षण के बाद यह जान-लिया गया है कि उनमें से शब्द हटा लेने पर उनके प्रभाव में अधिक अंतर नहीं आता।

लोकगीत अत्यधिक पुराना पड़नेपर संस्कारवत् लोकजीवन से लिपटा रह जाता है तथा उसके शब्द अत्यंत दुर्बल हो जाते हैं। कहीं-कहीं तो शब्दों का पता ही नहीं लगता, फिर भी वे गीत समाज की आत्मा बने हुए हैं और

उनकी मधुर धुनो से जनता रसप्लावित होती रहती है। इमका कदापि यह मतलब नहीं कि लोकगीतो का साहित्यिक पक्ष उनका निरर्थक पक्ष है। साहित्य और सगीत के सुन्दर सामजस्य से ही लोकगीत लोकगीत का दर्जा प्राप्त करता है। यदि सामजस्य समाप्त हो जाय तो लोकगीत समाज की सम्पत्ति नहीं रह कर कुछ ही पेशेवर लोगो की सम्पत्ति बन जायेंगे। लोकगीतो को उनका साहित्यपक्ष ताकत प्रदान करता है तथा उन्हें दीर्घजीवी बनाता है, परन्तु वह उसका शरीर है, उसकी आत्मा नहीं। शरीर मरने से आत्मा नहीं मरती, परन्तु आत्मा नहीं रहने से शरीर नष्ट हो जाता है। जिस लोकगीत का केवल शब्दपक्ष रह जाता है और उमका स्वरपक्ष दुर्बल हो जाता है या उसके प्रयोक्ताओ द्वारा दुर्बल कर दिया जाता है तो वह गीत मृतगीत के बराबर ही रह जाता है। ऐसे गीतो मे वे गीत शुमार हांते हैं, जो पेशेवर जातियो द्वारा अपने आश्रयदाताओ तथा देवी-देवताओ के गुणगान मे प्रयुक्त होते है। उनमे जातियो के वशानुक्रम तथा उनकी नामावलियो की प्रधानता रहती है और उनके गेयतत्त्व कम होजाते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि ये गीत इन जातियो के पास ही रहजाते है तथा जन-जीवन से दूर होते चलेजाते हैं।

इस सबध मे एक बात की ओर सकेत करना अत्यत आवश्यक है। सगीत का विद्वान् गीतो के गेयपक्ष का अध्ययन करते समय उसके शास्त्र को ढूँढता है। उसी तरह लोकगीत के साहित्यिक पक्ष के अध्ययन के लिये यदि कोई साहित्यकार उसके शास्त्रपक्ष को खोजने का प्रयत्न करे तो बहुत बडी भूल होगी। क्योकि लोकगीतो मे साहित्य का शास्त्रपक्ष बून्य है, फिर भी साहित्यिक विद्वान् लोकगीतो का काव्यात्मक मथन करता है और उनमे से अमृत निकाल ही लेता है, परन्तु यह कार्य हमारे सगीत के आचार्य नहीं करते। किसी भी लोकधुन को सुनकर उसमे सगीत के तत्त्व निकालने की अपेक्षा वे उसके प्रति अवहेलना का भाव प्रकट करते हैं। वे लोकगीतो के स्वर-लालित्य की खोज नहीं करते। वे यह जानने का प्रयत्न नहीं करते कि विशिष्ट गीतो मे विशिष्ट प्रकार का स्वर-चयन क्यो होता है? विशिष्ट स्वर-सगठन से विशिष्ट प्रकार का प्रभाव क्यो पैदा होता है? लोकगीतो मे शास्त्रीय सगीत पर आधारित विशिष्ट राग-रागिनियो की छाया क्यो रहती है? शास्त्रीय तालो की पेचीदगियाँ उनमे नहीं रहते हुए भी गाने के इतने प्रभावशाली खटके उनमे कहाँ से आते हैं? ये सब बातें ऐसी हैं, जिनका विधिवत् अध्ययन तथा परीक्षण सगीत-शास्त्रियो को करना चाहिए।

लोकगीत का रागपक्ष

शास्त्रीय सगीत की मूल रागों, जो दस थाटों से उत्पन्न हुईं मानी जाती हैं, विद्वानों की वैज्ञानिक वृद्धि तथा सूक्ष्म-समझ की द्योतक अवश्य हैं। अनेक वर्षों तक अनेक विद्वानों ने भारतीय सगीत के सात स्वर तथा पाँच विकृत स्वरों के जोड़-तोड़ से सयत तथा कर्णमधुर रागों की कल्पना अवश्य की होगी और इस दिशा में अनेक बौद्धिक प्रयोग भी हुए होंगे; परन्तु भारतीय लोक-सगीत के परीक्षण से यह ज्ञात हो सकता है कि अनेक शास्त्रीय रागों की छाया लोकगीतों में विद्यमान है। उनके परीक्षण से यह भी ज्ञात हो सकता है कि उनकी रचना में किसी भी शास्त्रकार का हाथ नहीं है, न उनका सचरण कभी भी किन्हीं स्थितियों में किसी शास्त्रकार के कठ पर हुआ है। इस परीक्षण से शास्त्रीय रागों के प्रादुर्भाव का एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण संकेत हमें उपलब्ध हो सकता है।

किसी भी लोकगीत के प्रादुर्भाव के समय जिस मानसिक या भावात्मक स्थिति में उसका आदिरचयिता रहता है, उसी के अनुसार उस गीत के स्वरों का चयन अनजान ही में उसके अतस्तल से प्रकट होता है। उसके कठ से प्रथमवार मुखरित हुई गुनगुनाहट उसके मानस की विशिष्ट भावावस्थाओं को तुष्ट करती है, उम अभिव्यक्ति से उसको स्वर्गीय आनन्द का अनुभव होता है। उस गुनगुनाहट को वह शब्दों का परिधान भी अनजान ही में पहिनाता रहता है। धीरे-धीरे यह आदिगीत अनेक कठों पर सचरित होता है और जहाँ-जहाँ उसे मामान्य मानस-अवस्थाएँ उपलब्ध हो जाती हैं, वहाँ वह रेडियो की तरंगों की तरह सुखद आश्रय पाकर दीर्घकालीन सचरण की अवस्था को प्राप्त करता है तथा सशोषित एवं परिवर्धित होकर वह सामाजिक कसौटी पर चढ़ जाता है। उस गीत की रचना के समय कोई यह नहीं देखता कि उसके स्वर-चयन में कौनसा स्वर वादी, सवादी तथा विवादी है। आरोहावरोह में स्वर-क्रम किस नियम से उसमें सचरित होते हैं तथा कौनसे स्वरों के मेल से उस राग की रचना होती है, फिर भी ऐसे अविकाश गीतों में इन बातों का विलक्षण निभाव मिलता है। उदाहरण के तौर पर राजस्थान के इस प्रमुख लोकगीत का परीक्षण कीजिये :-

लालर गीत

(स्पाई)

लालर लेदो नी नोपीला म्हारो जीव तरमे लानर लेदो नी

(अतरा)

रखडी वाघूं तो म्हारे कालो डोरो आटी रं

विदली विना तो म्हारो जीव तरमे लालर लेदो नी

(शेष पक्तियां यहां उद्धृत नहीं की गई हैं ।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

स्पाई

				सा - सा सा
				ला ऽ ल र
प - प नी	नी - सा -	रे - रे -	नी - सा -	
ले ऽ दो ऽ	नी ऽ नो ऽ	खी ऽ ला ऽ	म्हा ऽ रो ऽ	
रे - रे -	म - म -	प घ प म	रे - रे सा	
जी ऽ व ऽ	त ऽ र ऽ	से ऽ ऽ ऽ	ला ऽ ल र	
नी - नी रे	सा - - -	- - - -	- - - -	
ले ऽ दो ऽ	नी ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	

अतरा

* * प प	ना - नी -	सा - सा -	नी - सा -	
* * र ख	डी ऽ वा ऽ	घू - तो ऽ	म्हा ऽ रे ऽ	
- - रे म	- रे सा -	नी - नी रे	सा - - -	
* * कालो	ऽ डो रो ऽ	आ ऽ टी ऽ	रो ऽ ऽ ऽ	
* ः घ घ	घ - घ -	प - प घ	प म म -	
- - बि द	ली ऽ वि ऽ	ना ऽ तो ऽ	म्हा ऽ रो ऽ	

रे - रे -	म - म -	प घ प म	रे - रे सा
जी ऽ व ऽ	त ऽ र ऽ	से ऽ ऽ ऽ	ला ऽ ल र
नी - नी रे	ना - - -	- - - -	मा - सा सा
ले ऽ दो ऽ	नी ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	ला ऽ ल र
×	०	×	०

इस गीत में एक स्त्री अपने पति से विशिष्ट श्रलकरण लाने का आग्रह करती है। यह गीत शास्त्रीय गीत नहीं है, न यह किसी शास्त्रकार द्वारा ही रचित है। राजस्थान के दक्षिणी-पश्चिमी क्षेत्र में गायाजानेवाला यह अत्यन्त प्रचलित लोकगीत है, जिसे ग्राम्यजनता ही गाती है। शास्त्रकार की कल्पना से वह कोसों दूर है। इसकी स्वर-रचना में गीतसारंग की छाया स्पष्ट है। स्वर-रचना में आरोहावरोह की दृष्टि में भी स्वर-प्रयोग नियमित रूप से हुआ है। यह किसी शास्त्रीय गीत का विकृत या परिवर्तित रूप भी नहीं है। यह विशुद्ध लोकगीत है, जिसकी वदिस के पीछे कभी भी किसी शास्त्रकार का हाथ नहीं रहा है। एक दूसरे नमूने का परीक्षण और कीजिये -

वधावा गीत

(स्याई)

हेली रग रो वधावो म्हारे नित नवो ए

(अतरा)

हलो ए मलो हेली वागा मे चाला
वागा मे जाय हेली कई कराला
आपी आछी आछी कलिया चूटा ए हेली

(शेष गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)
स्थाई

									रे	प	म	-	
									हे	ऽ	ली	ऽ	
ग	ग	रे	सा	-	नी	-	सा	सा	-	ग	रे	रेग	म
र	ग	ऽ	रो	ऽ	व	ऽ	घा	वो	ऽ	म्हा	ऽ	(रेऽ)	ऽ
ग	ग	रे	सा	-	नी	-	सा	-	-	रे	प	म	-
नि	त	ऽ	न	ऽ	वो	ऽ	श्रे	ऽ	ऽ,	हे	ऽ	ली	ऽ
x			२				०			३			

अतरा

प	प	-	नी	-	नी	-	सा	-	-	रे	ग	ग	-
ह	लो	ऽ	ए	ऽ	म	ऽ	लो	ऽ	ऽ	हे	ऽ	ली	ऽ
रेग	म	-	ग	-	-	रे	नी	-	-	सा	-	-	-
(वाऽ)	ऽ	ऽ	गा	ऽ	ऽ	मे	चा	ऽ	ऽ	ला	ऽ	ऽ	ऽ
प	-	-	नी	-	नी	-	सा	सा	-	रे	ग	ग	-
वा	ऽ	ऽ	गा	ऽ	मे	ऽ	जा	य	ऽ	हे	ऽ	ली	ऽ
रेग	म	-	ग	-	-	रे	नी	-	-	सा	-	ग	म
(कऽ)	ऽ	ऽ	ई	ऽ	ऽ	क	रा	ऽ	ऽ	ला	ऽ	आ	पी
प	प	-	प	म	ध	प	म	म	-	ग	रे	ग	रे
आ	छी	ऽ	आ	ऽ	ऽ	छी	क	लि	ऽ	या	ऽ	ऽ	ऽ
रे	ग	-	ग	म	प	-	म	रे	-	रे	प	म	-
चूं	ऽ	ऽ	टा	ऽ	ऽ	ऽ	ए	ऽ	ऽ,	हे	ऽ	ली	ऽ
x			२				०			३			

इस गीत में एक स्त्री किसी मागलिक प्रसंग के लिये अपनी सहेलियों से वाग में जाकर पुष्प लाने का निवेदन करती है। यह गीत भी राजस्थान का अत्यंत प्राचीन और लोकप्रिय गीत है, जो लगभग समस्त राजस्थान में राजस्थानी स्त्रियों द्वारा विवाह-उत्सवों तथा मागलिक अवसरों पर गाया जाता है। इसे शौकिया ढंग से गाने का कोई प्रश्न ही नहीं उठता। इसमें राग तिलक-काभोद की छाया स्पष्ट है, तथा इस राग की कई परम्पराओं का निभाव अत्यंत स्वामाविक ढंग से हुआ है।

लोकगीतों के ये उपर्युक्त दो नमूने तो ऐसे हैं, जिनमें शास्त्रीय रागों की अधिकार परम्पराओं का निभाव हुआ है, परन्तु अनेक लोकगीत ऐसे भी हैं जिनमें कई शास्त्रीय रागों का बहुत ही सुन्दर और स्वामाविक सम्मिश्रण हुआ है। उनमें रागों का स्पष्ट निभाव होते हुए भी विभिन्न रागों के स्वरों का स्वामाविक चयन मधुर प्रभाव उत्पन्न करने के लिये पूर्ण रूप से सार्थक हुआ है। जैसे -

सियाळा गीत

(स्थाई)

आज तो सियाळे घणो सी पडे ओ मेवाडा रा

(अंतरा)

ऐमू परणी छै आपरे नार ओ वादीला रा
मती ना परदेम पधारो रा आज तो ...

(शेष गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

स्थाई

				नी	सा नी - नी
				आ	ज तो ऽ सि
घ	घ - नी	- म	पम गम	ग - - म	घ मघ नीसा नी
या	ले ऽ ऽ	ऽ घ	राोऽ ऽऽ	ऽ ऽ ऽ	सी प डेऽ ऽ ओ
सा	- सा -	नी नीघ नी सा		- - -, नी	सा घ - नी
मे	ऽ वा ऽ	ऽ डाऽ रा ऽ		ऽ ऽ ऽ, आ	ज तो ऽ सि
×				याले घणो सी	पडे ओ मेवाडा रा
	○		×		○

अंतरा

			म	ध मघ नीमा नी
			ऐ	मू पऽ ऽऽ र
सा सां --	नी नी सा -	- सा ग ग	ऽ रँ - सा	
णी छँ ऽऽ	आ प रे ऽ	ऽ ऽ ऽ ना	ऽ र ऽ श्री	
नी सा --	- नीघ घ नी	- - - ध	नी घ म -	
वा दी ऽऽ	ऽ लाऽ रा ऽ	ऽ ऽ ऽ म	ती ना प ऽ	
पम गम ग म	ध मघ नीमा नी	मा - - -	- नीघ नी मां	
रऽ ऽऽ ऽ दे	ऽ सऽ ऽऽ प	घा ऽ ऽ ऽ	ऽ रोऽ रा ऽ	
	नी			
- - -, नी	सा ध - नी			
ऽ ऽ ऽ, आ	ज तो ऽ सि	याले घणो सी पडे	श्रो मेवाडा रा	
×	०	×	०	

इस गीत में एक स्त्री अपने पति से यह निवेदन करती है कि सर्दी की इन रातों में आप मुझे छोड़कर परदेश नहीं जावें। इसकी स्वर-रचना में राग रागेश्वरी की छाया स्पष्ट है, परन्तु इसके अतरे में कोमल रिषभ के मिश्रण में इसका लालित्य बढ़ गया है। यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक लोकगीत के स्वरो का परीक्षण शास्त्रीय रागों के नियमानुसार ही हो। यह भी आवश्यक नहीं है कि शास्त्रीय रागों के मान्य नियमों के अनुसार ही लोकगीतों में रागों का पारस्परिक मिश्रण हुआ हो। जैसे - भैरववहार, वसन्तवहार, कानडे की बहार आदि। लोकगीतों में यह राग-मिश्रण विविध रूपों में मिलता है। कभी-कभी तो ऐसी रागें गले मिलती हैं, जिनकी शास्त्रीय संगीतकार स्वप्न में भी कल्पना नहीं कर सकते। यह मिलन लोकगीतों की दृष्टि से अत्यन्त मधुर, सार्थक तथा प्रभावशाली होता है, परन्तु इसे शास्त्र कभी स्वीकार नहीं कर सकता। उदाहरण के तौर पर एक राजस्थानी गीत को देखिये -

अंतरा

म	घ	-	(ग)	-	-	म	प	नी	-	नी	मा	-	-
म्हा	रा	ऽ	तो	ऽ	ऽ	पी	य	रि	ऽ	या	मे	ऽ	ऽ
×			२				०			३			
नी	-	-	सा	-	-	सा	नी	-	घप	घ	-	प	-
ला	ऽ	ऽ	ड	ऽ	ऽ	घ	गा	ऽ	SS	छै	ऽ	रा	ऽ
नी	नी	-	सा	सा	-	-	नी	नी	घप	व	-	-	प
हु	गा	ऽ	डो	डा	ऽ	ऽ	ज	त	SS	न	ऽ	ऽ	क
नी	घ	-	प	-	-	म	ग	ग	म	प	घ	-	-
रा	ऊ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	सि	या	ऽ	ऽ	छे	री	ऽ	ऽ
प-घ	नीसा	-	घ	-	म	प	ग	-	-	मप	गम	ग	-
रैऽ	SS	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	न	मे	ऽ	ऽ	होऽ	SS	ऽ	ऽ
सा	रे	-	नी	सा	-	नी	नी	नी	घ	नी	सा	-	-
मा	रु	ऽ	जी	ऽ	ऽ	भ	व	र	ऽ	म्हा	ने	ऽ	ऽ
×			२				०			३			

इस मिश्रण से यह कभी नहीं कह सकते कि लोकसगीत में शास्त्रीय सगीत के नियमों की अवहेलना हुई है। शास्त्रीय सगीत में जिस मिलावट से विकृत और विकार उत्पन्न करनेवाली भाव-स्थितियाँ उत्पन्न होने की संभावना रहती है, वही मिश्रण इन लोकगीतों में सुखद मनोवैज्ञानिक भाव-स्थितियाँ उत्पन्न करता है। इस गीत की स्वर-रचना में विलावल राग की छाया स्पष्ट है, परन्तु इस राग का विवादी स्वर कोमल धँवत के प्रयोग से इस रचना के माधुर्य में क्षति पहुँचने की अपेक्षा अभिवृद्धि हुई है।

कही-कही तो वेडार रागों का इतना मनमोहक सम्मेलन होता है कि उसका वर्णन नहीं हो सकता। उदाहरण के तौर पर एक और राजस्थानी गीत देखिये -

बना गीत

हळदीवाळा बनडा रे म्हारा मानगुमानी बनडा
 राज हळदी रो पू चो पीळोरे म्हारा हळदीवाळा बनडा***
 (शेष गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

- गम घ - ()	घनी मघ नी सा () ()	- नीरें सा नी () ()	घनी घ नी सा () ()
* हळ दी S ()	वाS SS ला S () ()	S वन डा S ()	रेS SS म्हा रा () ()
- नीरेंसा नी घ ()	-घघ मघ ग - () ()	- म गरे सारे () ()	गम ग - - ()
* माSS न गु ()	माS SS नी S ()	S व नS SS () ()	SS डा S S ()
- - नी सा S S रा ज	नी सा घ घनी ह ल S दीS ()	रेंसा नी घ - () ()	घघ मघ ग - () ()
प ग रेमा सारे पी लो रेS SS () ()	नी साम ग - S म्हाS रा S ()	-, गम घ - S, हळ दी S ()	घनी-घघ नी सा () ()
x	o	x	o

इस गीत-रचना में राग रागेश्वरी की छाया स्पष्ट है, परन्तु उसे सौन्दर्य प्रदान करने के लिये राग भिन्नपञ्ज का मिश्रण बहुत ही आकर्षक ढंग से हुआ है। इसके साथ ही रागेश्वरी के शुद्ध धैवत के साथ कोमल धैवत के प्रयोग ने भी इस रचना में चार चाँद लगा दिए हैं।

लोकगीतों के राग-चयन के अध्ययन के समय यह अवश्य ही ध्यान में रखने की बात है कि इन गीतों की रचना शास्त्रीय नियमों के निभाव तथा विगाड के लिये नहीं हुई है। ये रचनाएँ मानव के मानस की स्वाभाविक और स्वस्थ अभिव्यक्तियाँ हैं, उनमें जो भी शास्त्रीय रागों का निभाव मिलता है, वह सपूर्ण रूप से शास्त्रोक्त हो, ऐसी कल्पना करना भी अनुचित है। रागों के

माँति-माँति के मेल-मिलाप, उनकी छाया, प्रतिछाया का जो मुन्दर दर्शन इन लोकगीतो मे होता है, वह अन्यत्र कही नहीं । अच्छे-अच्छे प्रवीण शास्त्रज्ञो द्वारा रचित सुगम तथा फिल्मी गीतो मे भी वह रचना-कौशल उपलब्ध नहीं होता । इन गीतो मे माधुर्य की सृष्टि के निमित्त ऐसे-ऐसे स्वर-चयन की कल्पना साकार होती है, जो अच्छे-अच्छे रचनाकारो की कृतियो को मात करती है और जन-मानस पर स्वस्थ और स्थायी प्रभाव उत्पन्न करने मे समर्थ होती है । इसी अध्ययन और सर्वेक्षण के आधार पर एक बहुत ही महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या शास्त्रीय संगीत ने लोकसंगीत मे प्रेरणा ग्रहण की है या लोकसंगीत की आधारशिला पर ही शास्त्रीय संगीत का भवन अवस्थित है । यह ऐसा विषय है कि जिस पर अत्यन्त गहन और तार्किक विश्लेषण की आवश्यकता है ।

लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत का पारस्परिक संबंध

उक्त विचार को अपना आधार मानकर लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध जानना भी अत्यन्त आवश्यक है । यह अब पूर्णरूप से सिद्ध होगया है कि लोकसंगीत, शास्त्रीय संगीत का अविकसित रूप नहीं है और न शास्त्रीय संगीत ही लोकसंगीत का विकसित रूप है । दोनो ही स्वरूप एक साथ अकुरित और विकसित होते हैं और दोनो ही एक दूसरे से प्रेरणा प्राप्त करते रहते हैं । मोटे रूप मे लोकसंगीत, संगीत का लोकपक्ष है और शास्त्रीय संगीत उसका वह पक्ष है, जो व्यक्ति विशिष्ट की प्रतिभा के अनुसार विशिष्ट शास्त्र मे बध गया है । इसमे एक अनोखी बात यह है कि लोकसंगीत कभी भी शास्त्रीय पक्ष को प्राप्त नहीं करता और न शास्त्रीय संगीत ही लोकपक्ष को प्राप्त होता है । शास्त्रीय गीत को सुगम कर देने से तथा उसे तान, पलटे, मुरकियाँ तथा स्वर सबधी रचनात्मक पेचीदगियाँ हटाकर गा लेने से ही वह लोकगीत नहीं बन जाता न लोकगीत को ताल, स्वर तथा तान पलटो की पेचीदगियो मे बाध देने से ही शास्त्रीय बनाया जा सकता है ।

संगीत के ये दोनो ही पक्ष अनादिकाल से एक दूसरे के समकक्ष चलते आये हैं तथा एक दूसरे से प्रेरणा ग्रहण करते रहे हैं । वैदिककालीन संगीत के श्रवण से यह प्रतीत हो सकता है कि उस समय लोक और शास्त्रीय संगीत मे कोई भेद नहीं था । भेद तो तब हुआ जब समाज के सांस्कृतिक तथा सामाजिक स्तरो मे भेद होने लगा । जन-मानस ने संगीत की एक पद्धति अपनाई और संगीत के विशिष्ट प्रेमियो ने दूसरी शैली को अपनाया । वीरे-वीरे

यह भेद बढ़ता ही गया । इसका अर्थ यह भी नहीं कि सामाजिक स्तर के उदार-चढ़ाव के अनुसार ही शास्त्रीय संगीत और लोकसंगीत की प्रतिभा घटती-बढ़ती है । यदि यह कथन सत्य मान लिया जाय कि शास्त्रीय संगीत बुद्धिजीवियों, विद्वानों तथा विशिष्ट सामाजिक स्तर के लोगों का है और लोकसंगीत अशिक्षित, अमम्य, असंस्कृत तथा निर्बन जनो की धरोहर है, तो आज का समस्त धनिक और विद्वद्वर्ग शास्त्रीय संगीत का ही प्रेमी तथा अनुमोदक होता और निर्बन, अशिक्षित और अमम्य लोग लोकसंगीत के पूर्ण ज्ञाता ममके जाते । आज से २५ वर्ष पूर्व उत्तरी भारत के अनेक शास्त्रीय संगीतकार अशिक्षित थे और आज के अधिकांश शिक्षित और विद्वान् लोग शास्त्रीय संगीत से उतने ही अनभिज्ञ हैं । अतः शास्त्रीय और लोकसंगीत के अपनाव में ममाज की विशिष्ट सांस्कृतिक और शैक्षणिक स्थितियाँ उत्तरदायी नहीं हैं ।

शास्त्रीय संगीत और लोकसंगीत एक वृक्ष की दो शाखाएँ हैं, न कि दुमजिने मकान की पहली और दूसरी मजिल । संगीत की ये दोनों विकास-दिशाएँ स्वतंत्र हैं तथा दोनों ही प्रौढ संगीत शैलियों के दो विकसित स्वरूप हैं । शास्त्रीय संगीत के प्रेरणास्रोत व्यक्ति और शास्त्र हैं, तथा शास्त्र के नियमों में बँधा हुआ शास्त्रीय संगीत स्वतंत्रतापूर्वक विचरने का अधिकारी नहीं है । लोकसंगीत का प्रेरणा-स्रोत जनमानस है । उसका विकास और संचरण-क्षेत्र अधिक विस्तृत है । शास्त्रीय संगीत के प्रयोग और परीक्षण के लिये शास्त्रज्ञान की आवश्यकता है तथा विशिष्ट अभ्यासक्रम से गुजरने की जरूरत है, परन्तु लोकसंगीत के प्रयोग के लिये किसी अभ्यास तथा ज्ञान की आवश्यकता नहीं है । शास्त्रीय संगीत वैयक्तिक माधना का प्रतीक है तो लोकसंगीत सामुदायिक साधना का ।

शास्त्रीय संगीत ने लोकसंगीत से जो प्राप्त किया है वह कल्पनातीन है । घनादिकान में नारतवर्ष में संगीत-शास्त्री की चर्चा है । संगीत रचनाएँ जब प्रौढ़ता ही प्राप्त होती हैं तभी उन पर शास्त्र बनते हैं । पहले रचनाएँ होती हैं, उनमें अनेक वाद-विवाद, प्रकार, उप-प्रकार, क्रिया-प्रक्रियाएँ बनती हैं नव ज्ञानों या आघार लिया जाता है । उच्छृंखल रचनाओं को नियमित करने के लिये ज्ञान्य दिशा-निर्देश करना है । प्रारम्भ में शास्त्र नरन, नुगम तथा मक्षिण होता है । बाद में रचनाक्रम के विस्तार के साथ वह भी पेशीय होने लगता है । अनेक नियम, उपनियम, धारा, उपधाराओं की सृष्टि होती है । वह प्रारम्भिक संगीत-ज्ञान की रक्षा होगा, इनकी रचना नामवेद ही रचनाओं के ही जा सकती है । नामवेद में राग-रागिनियों की वारीधियों का नामावेद

नहीं है। उसके बाद के सभी शास्त्र क्लिष्ट तथा पेचीदा होते गये हैं। भरत मुनि का नाट्य-शास्त्र, जो कि पंचम वेद के नाम से प्रचलित हुआ, सामवेद से अधिक जटिल है। उसके बाद रचे हुए "सगीत-रत्नाकर" आदि शास्त्रीय ग्रंथ जटिलतर बनते गये। प्रारम्भिक शास्त्रों में रचना और शास्त्र दोनों ही समकक्ष तथा समानान्तर होगये हैं। कभी-कभी तो रचना स्वयं ही शास्त्र बन गई है और शास्त्र ही रचना बन गया है। यही कारण है कि उस समय के साहित्य, संगीत तथा नाट्य के शास्त्र अलग-अलग नहीं थे। एक ही शास्त्र सबके लिये प्रयुक्त होता था। उनके अलग-अलग अस्तित्व की कल्पना कठिन थी। परन्तु शनैः शनैः उनका यह सामजस्य कम होता गया और संगीत का अपना अलग शास्त्र अस्तित्व में आया। उसके लोक और शास्त्रीय दोनों ही पक्ष अलग हो गये। ऐसी स्थिति में शास्त्रीय संगीत को अपने मूल प्रेरणा-स्रोत लोकसंगीत से बहुत कुछ सीखना था। पहले जब उन दोनों का संयुक्त अस्तित्व था, तब उनकी रागे स्वभावतः रचयिता के भाव-अनुभावों के साथ घुलीमिली थी। उस समय जो गीत जनता में प्रचलित थे, वे सरल, सरस तथा भावात्मक रूप में संचरित होते थे। वे उत्सव, समारोह, हर्ष, उल्लास के समय सामूहिक रूप से नहीं गाये जाते थे। धार्मिक पर्वों, पूजा, यज्ञ तथा हवनो में विशिष्ट सिद्धान्त के अनुसार ध्वनि तथा श्वास-प्रश्वास के उतार-चढ़ाव के साथ जो गीत गाये जाते थे, वे विशेष प्रकार के गीत थे। उनकी गायन-विधि विशिष्ट नियमों में बँधी थी। संगीत में ये ही दो प्रारम्भिक भेद थे। प्रथम शैली के संगीत में स्वतंत्र तथा सामूहिक अभिव्यक्ति के रूप में मानव की उन्मुक्त भावनाएँ स्वरो और शब्दों के रूप में गुंथकर मुखरित हुई थी। उस समय ये दोनों ही पक्ष स्पष्ट थे, जो बाद में ऐसा जान पड़ता है, एक तो लोकसंगीत के रूप में और दूसरा शास्त्रीय संगीत के रूप में विकसित हुआ। यह क्रम सहस्रो वर्ष तक चलता रहा। शास्त्रीय संगीत का शास्त्र-पक्ष संगीत के विकास और प्रचलन के साथ प्रचलित होता गया तथा लोकसंगीत से उसे शाश्वत प्रेरणा मिलती रही।

उधर लोकसंगीत भी मनुष्य की भावात्मक अभिव्यक्ति के रूप में जनमानस में विराजता गया और सतत संचरण और प्रयोग से निर्दिष्ट और सुव्यवस्थित स्वर-धारा के रूप में प्रस्फुटित हुआ। विशेषज्ञों ने इन स्वर-रचनाओं का विश्लेषण किया। अनेक गीतों के परीक्षण से उन्हें स्वाभाविक स्वर-रचना के अनेक ऐसे सार्थक चयन का पता लगा, जो विशिष्ट भावात्मक स्थितियों में मनुष्य की विशिष्ट सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के आधार पर जुड़ते मिलते हैं। उन्हें विशिष्ट रागों की सजा दी गई और यह निश्चित किया गया कि

अमुक-अमुक स्वरो के चयन से एक विशेष प्रकार की धुन का जन्म होता है । इन्हीं धुनों का नामकरण किया गया और उनका एक विशिष्ट शास्त्र धीरे-धीरे विकसित हुआ । उन धुनों का विश्लेषण पंडितों ने अपने-अपने ढंग से किया, कई निष्कर्ष निकले, कुछ निश्चित परिणामों पर पहुँचे तथा राग-रागिनियों का नामकरण हुआ । उसके बाद अनेक विद्वानों ने स्वतंत्र परीक्षण व प्रयोग भी किये तथा नवीन राग रागिनियों की सृष्टि भी हुई । लोकगीतों के स्वर-चयन में शास्त्रोक्त राग-निर्धारण न पहले ही था और न आज ही है । उनमें केवल रागों का आभास मात्र रहता है । उसी आभास के आधार पर शास्त्रीय संगीत का विस्तार-पक्ष सक्रिय होता है और मूल स्वर-चयन को स्वर-विस्तार के समय वादी, सवादी, विवादी, आरोही, अवरोही आदि के कड़े नियमों में बाँधकर शास्त्रकारों ने उन्हें विशिष्ट दिशा दी तथा उन्हें रागों के ढेरे में बाँध दिया । इस तरह अनेक लोकगीतों के परीक्षण से यह भली भाँति ज्ञात होता है कि उनकी स्वर-रचनाओं में स्वर-चयन किसी रागात्मक तथा भावात्मक वृत्ति के आधार पर ही होता है तथा उनका बीज रूप निश्चय ही शास्त्रीय रागों में निहित है । यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक लोकगीत का स्वर-चयन एक ही राग का द्योतक हो । रचयिताओं की मानसिक अवस्था के अनुसार अनेक रागों के आभास भी उसमें परिलक्षित होते हैं, जो कि आज भी विशेषज्ञों के अध्ययन के लिए बहुत ही दिलचस्प विषय बने हुए हैं । इन सब परिणामों से यही निष्कर्ष निकलता है कि शास्त्रीय संगीत की मूल रागों की जननी लोकसंगीत ही है, तथा उसी के आधार पर शास्त्रीय संगीत की राग रागिनियों का महान् भवन अवस्थित है ।

यहाँ एक महत्वपूर्ण बात की ओर सकेत करना भी परम आवश्यक है । जिस तरह शास्त्रीय संगीत का प्रेरक लोकसंगीत है, उस तरह लोकसंगीत का प्रेरक शास्त्रीय संगीत नहीं है । शास्त्रीय संगीत यदि लोकसंगीत की ओर आमुख होता है तो उसकी लोकप्रियता बढ़ती है, उसका भावपक्ष सजीव और रसमय बनता है; परन्तु यदि लोकसंगीत शास्त्रीय संगीत की ओर भुक्ता है तो शास्त्र के बोझ से वह अपने गुणों को खो बैठता है । यह स्थिति तब आती है जब शास्त्रीय संगीतकार लोकगीतों का प्रयोग करने लगता है और शास्त्रीय शैली में गाकर उनका स्वरूप बदल देता है । यह प्रवृत्ति आज सर्वत्र दृष्टिगत होती है । विशेषकर राजस्थान में, जहाँ लोकगीत गानेवाली अनेक व्यावसायिक जातियाँ बन गई हैं, जो उन्हें शास्त्रीय संगीत की ओर ढकेल रही हैं । इस समय से जहाँ लोकसंगीत की मूल प्रकृति को क्षति पहुँची है, वहाँ उससे कुछ

अत्यंत आकर्षक और मनोरम लोकशैलियों की भी उपलब्धि हुई है। उनमें राजस्थान की माँडें तथा लावणिया, महाराष्ट्र के पवाड़े तथा बंगाल के जात्रागीत सर्वाधिक महत्वपूर्ण हैं।

लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत की सन्निकटता

समाज के बौद्धिक और भावात्मक तत्व जब निकट आने लगते हैं और दोनों सामंजस्यपूर्ण स्थिति में होते हैं, तब संगीत का स्तर भी ऊपर उठने लगता है। उन्नत समाज के गीतों में स्वर-शब्द की प्रौढ़ता, उसके सांस्कृतिक, बौद्धिक तथा भावात्मक स्तर के अनुरूप ही होती है। उनमें स्वरों का रचना-चयन सुसंगठित, प्राजल तथा मनोरम होता है। अतः यह कथन अतः प्रतिशत सत्य है कि लोकगीत ही समाज के मानस का सच्चा चित्र प्रस्तुत करते हैं। इसी सिद्धांत के अनुसार जिस समाज के सांस्कृतिक तथा बौद्धिक स्तर में विषमता कम होती है तथा जनसाधारण का भावात्मक स्तर ऊँचा होता है उसका लोकसंगीत तथा शास्त्रीय संगीत निकट आने लगता है तथा जनसाधारण के लिये शास्त्रीय संगीत का समझना सुगम होता है। ऐसी स्थिति में संगीत के ये दोनों ही पक्ष एक दूसरे से प्रेरणा ग्रहण करने लगते हैं। यह स्थिति दक्षिण भारत में आज भी विशेष रूप से परिलक्षित होती है। वहाँ के लोक और शास्त्रीय संगीत में इतनी विषमता आज भी नहीं है, जितनी उत्तर भारत के लोक और शास्त्रीय संगीत में है। इसी तरह यूरोप के उन्नत देशों के संगीत की लोक और शास्त्रीय शैलियों में उतना अंतर नहीं है, जितना हमारे देश में है। उत्तर भारत में तो यह विषमता चरम सीमा तक पहुँच गई है। यही कारण है कि शास्त्रीय संगीत जनसाधारण से इतना दूर है और शिक्षित समाज लोकसंगीत से कतराता है। सामाजिक स्तर की समता की स्थिति में लोकसंगीत का स्तर ऊपर उठता है और शास्त्रीय संगीत शास्त्र की जटिलताओं को छोड़कर भाव-पक्ष को ग्रहण करता है। यह सिद्धांत एक महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत करता है। जिस समाज का शास्त्रीय संगीत शास्त्र की जटिलताओं में बँधा रहकर भाव-पक्ष की अवहेलना करता है उसका सांस्कृतिक घरातल निश्चय ही विषमताओं से भरा हुआ होता है। यह विशेष स्थिति सामाजिक विषमताओं के साथ ही उत्पन्न होती है, जबकि संगीत के कुछ आचार्य अपनी साधना को चरम सीमा पर पहुँचने की आकांक्षा में समाज की अवहेलना करने लगते हैं। समाज की सांस्कृतिक समता की स्थिति में यह क्रम उलटा हो जाता है।

क्या लोकसंगीत का कोई अलिखित शास्त्र है ?

शास्त्र-संगत संगीत ही शास्त्रीय संगीत है और लोकसंगीत का कोई लिखित शास्त्र नहीं है, यह सर्वमान्य बात है। शास्त्र का निरूपण तथा शास्त्र की सृष्टि करने तथा किसी रचना को शास्त्रोक्त बनाने का काम पंडितों का है। लोकसंगीत का यदि कोई शास्त्र होता तो वह शास्त्रीय संगीत ही कहलाता, परन्तु उसका शास्त्र नहीं होते हुए भी उसकी अपनी कुछ परम्पराएँ हैं, जिनमें उसे विचरना तथा जिनकी मर्यादाओं में रहना पड़ता है। यह एक प्रकार से उसका शास्त्र ही है। इन मर्यादाओं से यदि लोकसंगीत मुक्त हुआ तो निश्चय ही वह अपने दर्जे से गिर जायेगा। ये परम्पराएँ समाज द्वारा दी हुई उसकी शाश्वत परम्पराएँ हैं, किसी व्यक्ति-विशेष की देन नहीं। लोकसंगीत की ये परोक्ष परम्पराएँ अलिखित होते हुए भी सर्वविदित हैं, जिनका अनुशीलन अनादिकाल से हो रहा है। उनकी रूपरेखा इस प्रकार है -

(१) लोकसंगीत का स्वर-पक्ष शास्त्रीय संगीत के स्वर-विज्ञान से शासित नहीं होता। वह दीर्घकाल से संचारित होनेवाले किसी विशिष्ट स्वर-चयन का विकसित और सर्व लोकप्रिय रूप है, जो जन-मानस को समान रूप से आन्दोलित करता है।

(२) लोकसंगीत के स्वर किसी जाने माने विधि-विधान के अनुसार नहीं मिलाये जाते। वे जन-मानस की अनुभूतियों से श्रोत-प्रोत होते हैं तथा मनोवैज्ञानिक आधार पर अपने आप मिलते हैं।

(३) लोकसंगीत के स्वर-चयन तथा उसकी संचार-योजना में किसी प्रकार का परिवर्तन उसके प्रवाह में घातक सिद्ध होता है।

(४) लोकसंगीत की स्वर-लहरियाँ लवे अतीत को छूकर लम्बे भविष्य की ओर अग्रसर होती हैं तथा काल, स्थान एवं समय की समस्त मर्यादाओं से ऊपर उठकर दीर्घजीवी हो जाती हैं।

(५) लोकसंगीत के पीछे समाज का भावात्मक सवध होता है। उस पर किसी प्रकार का आघात सीधे समाज पर आघात होता है।

(६) लोकसंगीत के पीछे अवसरों का महत्त्व विशेष होता है, समय का नहीं। वह किसी भी समय गाया जा सकता है, परन्तु विशिष्ट अवसरों के साथ वह भावात्मक सवध में जुड़ा रहता है। शास्त्रीय संगीत जिस तरह समय के साथ वधा रहता है, उसी तरह लोकसंगीत बहुधा अवसरों के साथ जुड़ा रहता है।

(७) शास्त्रीय संगीत के विवादी स्वरो की तरह ही लोकसंगीत के विवादी स्वर वे होते हैं, जो ऊपर से उन पर थोप दिये जाते हैं। लोकसंगीत में नियत स्वर-सगठन के अलावा अन्य किसी प्रकार की स्वतंत्रता की गुंजाइश नहीं है। उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन विवादी स्वर ही का काम करता है।

(८) लोकसंगीत के शब्द स्वरो की तरह ही जकड़े रहते हैं। जिस तरह स्वरो की दृष्टि से उनमें कोई आजादी नहीं चल सकती, उसी तरह शब्दों में भी कोई हेरफेर संभव नहीं होता। उनमें किसी भी प्रकार का जोड़तोड़ विवादी स्वर की तरह ही वर्ज्य है।

(९) शास्त्रीय संगीत की नियत मीड मूर्च्छनाओं की तरह ही लोकसंगीत में भी अपने विशिष्ट लहजे होते हैं, जो स्वरो के संचार में प्रयुक्त होते हैं। इन लहजों का लोप लोकगीतों के शास्त्र का जबरदस्त उलघन समझा जाता है।

(१०) शास्त्रीय संगीत की तरह ही लोकसंगीत के स्वरो का अपना विशिष्ट घुमाव-फिराव होता है, जिसका प्रतिपालन नितान्त आवश्यक है।

(११) लोकसंगीत में उसके विशिष्ट स्वर-चयन के अनुसार उसकी गूँज, झटके तथा खटके होते हैं, जिनका निभाव अत्यंत आवश्यक है।

(१२) लोकसंगीत का प्रत्येक गीत ही उसकी एकमात्र इकाई है, जबकि शास्त्रीय संगीत की इकाई है उसकी राग तथा उसका स्वरूप। विशिष्ट लोकसंगीत अपनी विशिष्ट स्वर-रचना का धनी है और वही उसकी राग है। शास्त्रीय संगीत में राग के अनुसार अनेक गीतों की रचना होती है, परन्तु लोकसंगीत में लोकगीत स्वयं में इकाई है, उसकी देखादेखी कोई अन्य रचना लोकसंगीत के परिवार में प्रविष्ट नहीं हो सकती।

(१३) लोकसंगीत में भी शास्त्रीय संगीत के घरानों की तरह ही जातिगत गायकी की छाप रहती है, जो उस गीत-विशेष को विशेषता प्रदान करती है तथा उसका व्यक्तित्व बनाती है।

(१४) जिस तरह शास्त्रीय संगीत की ध्रुपद गायकी में प्रौढ़ता, ख्याल शैली में कल्पना की उड़ान तथा ठुमरी टप्पा में चपलता होती है, उसी तरह लोकसंगीत की भजन-कीर्तन की गायकी में प्रौढ़ता, देवी-देवताओं के गीतों में गंभीरता, पारिवारिक गीतों में श्रृंगारिकता तथा मादकता होती है।

(१५) लोकसंगीत की लय में सरलता तथा एकरूपता होती है और उसकी विशिष्ट स्वर-रचना के अनुसार विशिष्ट जगह ताल का मान (सम)

रहता है। तालो में भी मात्राओं तथा खाली भरि की प्रधानता नहीं रहकर लय के चमत्कार की ओर विशेष ध्यान रहता है। लय का यह चक्र गिनतियों में अवश्य बँधा रहता है, परन्तु लय की पेचीदगियों को वह मान्यता नहीं देता।

(१६) लोकसंगीत में लय की प्रधानता रहती है। लय-प्रधान गीत ही लोकप्रिय होते हैं। लय की वक्रता उनकी व्यजनात्मक शक्ति को नष्ट कर देती है।

(१७) शास्त्रीय संगीत में जिस तरह स्वर-समूह के स्वरूप में प्रत्येक राग की पकड़ होती है, उसी तरह लोकसंगीत में भी प्रत्येक गीत के विशिष्ट लहजे, गूँज, आलाप तथा मुरकियाँ होती हैं, जो इन गीतों की पकड़ ही के समान है। ये पकड़ें लोकसंगीत में गीत सापेक्ष होती हैं और शास्त्रीय संगीत में राग सापेक्ष। एक राग के अनेक गीत होते हैं, परन्तु प्रत्येक गीत की अलग पकड़ होना आवश्यक नहीं है। यह पकड़ इन गीतों की रागों के स्वर-विस्तार में निहित रहती है, जबकि लोकसंगीत में ये पकड़ें गीतों की स्वर-रचना ही में निहित रहती हैं।

(१८) लोकसंगीत में कही आलाप-पक्ष प्रधान रहता है तथा कही तान-पक्ष। ये आलापें तथा ताने शास्त्रीय संगीत की स्वतंत्र आलाप तानों की तरह नहीं होती, वे बोल तान की तरह होती हैं, जो गीतों की रचना ही में पूर्व निर्धारित रहती हैं। शास्त्रीय गीत की गायकी की तरह गायक उनमें किसी प्रकार की स्वतंत्रता नहीं ले सकता।

(१९) लोकसंगीत में शास्त्रीय गीतों की तरह स्वर-विस्तार नहीं होता, न उन्हें आलाप तान तथा बोल तानों से अलंकृत किया जाता है। उन्हें इस तरह अलंकृत बनाने की कोई प्रणाली नहीं है। उनका अलंकार गायक की रसमानी आवाज तथा प्रभावोत्पादकता ही है।

लोकसंगीत की परम्पराएँ शास्त्र की तरह ही मान्य समझी जाती हैं। कुछ हद तक उनका पालन शास्त्रीय संगीत की मर्यादा-पालन से भी अधिक कठोर है। ये मर्यादाएँ तथा परम्पराएँ आचार्यों तथा शास्त्रकारों ने नहीं थोपी हैं, वरन् समाज ने स्वयं अपने ऊपर लगाई हैं, जिससे लोकसंगीत का अवाध सौन्दर्य अक्षुण्ण बना रहे। लोकसंगीत की रचनाएँ इसी कारण बहुत बड़े क्षेत्र में अपना विशिष्ट स्वरूप बनाये रखने में समर्थ रहती हैं, जबकि शास्त्रीय संगीत की रचनाएँ अपने व्यक्तिगत प्रयोक्ताओं द्वारा परिवर्तित होती रहती हैं और प्रत्येक गायक राग-पक्ष को अक्षुण्ण रखते हुए भी उसकी रचना

मे काफी आजादी ले लेता है। शास्त्रीय संगीत को शास्त्र के बंधन में रहना पड़ता है। यह शास्त्र सतत उपयोग, अध्ययन, अनुभव तथा वैज्ञानिक शोध के परिणामस्वरूप विकसित हुआ है, उसी तरह लोकसंगीत का शास्त्र अलिखित होते हुए भी उतना ही अनुभवसंगत और वैज्ञानिक है, जो परम्परा से हमें प्राप्त हुआ है।

लोकगीतो का ध्वनि-पक्ष

लोकगीतो के स्वर-पक्ष की तरह ही उसका ध्वनि-पक्ष भी अत्यंत महत्वपूर्ण है। यह इतना सूक्ष्म और गहन पक्ष है, जो बहुधा सामान्य जन की समझ से बाहर होता है। इन गीतो की बदिशो तथा धुनो में साम्य होते हुए भी उनकी गायकी में एक विशेषता होती है, जो गायक के गले में निहित रहती है, गीत की स्वर-रचना में नहीं। लोकगायको का यह ध्वनि-पक्ष, गीतो की बदिश तथा स्वर-रचना से कहीं अधिक महत्वपूर्ण है। लोकगीत वास्तव में लोकगायक के गले पर ही फवता है, अन्य गायक चाहे कितनी ही चतुराई से उसकी वास्तविक धुन ही में क्यों न गाये, वह बात उसमें पैदा हो ही नहीं सकती। यह विशेषता लोकगीत-गायको को अभ्यास से प्राप्त नहीं होती। यही कारण है कि जब लोकगीत किसी लोकपक्ष-विहीन कंठ पर उतरता है तो उसकी ध्वनिगत विशेषता समाप्त हो जाती है। यह विशेषता गीत की राग, तान, आलाप तथा स्वरो के तौडमरोड में निहित नहीं रहती है। गायक के कंठ में कितना ही मिठास या लालित्य क्यों न हो, वह संगीत विद्या में कितना ही पारंगत क्यों न हो, वह इस खूबी को प्रकट कर ही नहीं सकता। उदाहरण के तौर पर आज लोकगीतो के अनेक प्रेमी अपने देश में विद्यमान हैं। वे उनका सकलन, अध्ययन तथा अभ्यास भी करते हैं, परन्तु उनके नकलीपन का पता लगाना कठिन नहीं है। रेडियो पर उनका प्रयोग करनेवाले तथा शौकिया ढंग से अनेक सांस्कृतिक समारोहों में गानेवाले गायक इन लोकगीतो को मिठान अवश्य प्रदान कर देते हैं, परन्तु उनकी स्वाभाविक परिचालन-विधि को प्रकट नहीं कर सकते।

इन नवय में उदाहरण के रूप में एक विशेष बात की तरफ पाठको का ध्यान आकर्षित करना आवश्यक है। लोकगीत गायकी तथा ध्वनि-पक्ष की दृष्टि से बंगाल के गीतो में एक ऐसी विशेषता है, जो अन्य गीतो में नहीं है। गारा प्रत्येक गीत को गाते समय हृदयस्पर्शी स्वर-स्पदन-तत्व को प्रधानता देता है, जिससे गीत भावोद्रेक की दृष्टि से प्रत्येक श्रोता को मर्माहत कर देता

है। वही गीत उसी धुन में कोई अरवागली व्यक्ति गावे तो उसकी अदायगी में वह भावप्रवणता का अभाव सर्वाधिक खटकने वाला होगा। इसी तरह पजाबी गीतों की गायकी में स्वरों को सशक्त बनाकर तथा उन्हें झटका देकर गाने की प्रधानता रहती है। प्रत्येक पजाबी गायक अपने लोकगीत को इसी सशक्त प्रणाली से गाता है। महाराष्ट्र के लोकगीत-गायकों में स्वर की ठोस गभीरता को व्यक्त करने की चेष्टा रहती है। राजस्थानी गायकों में पजाव, महाराष्ट्र की मिलीजुली गायन-विधि विद्यमान है। दक्षिण भारत, आन्ध्र, तमिल तथा कर्नाटक के गीतगायकों में स्वर को विचित्र प्रकार से मोड़ देकर गाने की प्रणाली है, जिससे स्वर के साथ ही जो मुरकियाँ झटके से ली जाती हैं, उनमें स्वर के तनिक विकृत पक्ष को छूने की प्रवृत्ति रहती है। लोकगीत गायकी की अदायगी सबधी ये विशिष्ट तत्व ही उन्हें क्षेत्रीय विशेषताओं में बाँधते हैं।

इन क्षेत्रीय विशेषताओं से कही ऊपर एक दूसरी प्रवृत्ति और है जो गायक को अपनी परम्परा में प्राप्त होती है और जिसका सबब उसके स्वरोंच्चार से रहता है। गीतों के स्वर और शब्द तो गाते समय अपनी स्वामाधिकता ही में व्यक्त होते हैं, परन्तु उनका उच्चारण एक विशेष खूबी रखता है, जो विशिष्ट शैली के लोकगायकों में विद्यमान रहता है। स्वरोंच्चार के इन शैलीगत तत्वों को विश्व की किसी वैज्ञानिक स्वरलिपि में नहीं लिखा जा सकता, न इनका कोई वौद्धिक विवेचन, विश्लेषण तथा प्रदर्शन ही हो सकता है। केवल ध्वनि-सकलन यत्र द्वारा ही वे ध्वनि-सकलित हो सकते हैं।

इस तथ्य को समझे बिना ही बहुधा अपरंपरावादी गायक लोकगीतों को, चाहे वे उत्कृष्ट ढंग से ही क्यों न गाते हों, अनजान में सुगम गीत की शैली प्रदान कर देते हैं। ये लोकगीत जब अपनी क्षेत्रीय या जातीय विशेषताओं के साथ मूल लोकगायकों के कठ पर उतरते हैं तब तो ये लोकगीत रहते हैं और जब वे विपरीत कठों पर प्रयुक्त होते हैं तो वे अपना स्वरूप ही बदल देते हैं। यह तत्व व्यावसायिक लोकगीतों में अपना विशेष महत्व धारण करता है। राजस्थान की ढोली तथा मिरासी जातियों को ही लीजिये। उनकी स्त्रियाँ लोकगीत गाने में प्रवीण समझी जाती हैं। इनकी एक विशिष्ट आवाज होती है जो लाखों में पहिचानी जा सकती है। बंगाली गायिकाओं की तरह इनमें स्वर-कम्पन तथा भाव-प्रवणता लेशमात्र भी नहीं होती। वे सीधे तथा सशक्त तरीके से स्वरों में मिठास भरती हुई गाती चलती हैं। गीतों के भावार्थ से

उनका कोई सरोकार नहीं रहता । वे गीत की स्वर-रचना का पूर्ण आनन्द लेती हुई उसके सौन्दर्य को निखारती हैं । ध्वनि-विस्तारक यत्र की उन्हें आवश्यकता नहीं होती । उनके सशक्त स्वर-तत्व नगे कानो से आसानी से सुने जा सकते हैं । इन ढोलनियो और मिरासिनियो की गायकी मे गीतो का लोकपक्ष कूट-कूटकर भरा है । ये गायिकाएँ वे ही गीत गाती हैं, जो साधारणत सभी जगह गाये जाते हैं । उनकी स्वर-शब्द-रचना भी प्राय वही रहती है, परन्तु इन गायिकाओ के कठ पर उतरते ही ये गीत एक विशिष्ट स्वरूप प्राप्त कर लेते हैं, जो इनकी गायकी के विशिष्ट शैलीगत तत्वो मे निहित रहते हैं । ये ही गीत जब साधारण जन द्वारा गाये जाते हैं तो ऐसा लगता है कि उनके स्वरो के विशिष्ट कोने घिस गये हैं तथा स्वर-रचना की मौलिक वारीकियाँ लुप्त होकर रचना का केवल मोटा-मोटा ढाँचा शेष रह गया है । उक्त विशिष्ट व्यवसायिक गायिकाओ के कठ पर ये गीत न केवल शैलीगत तत्वो को आत्म-सात करते हैं, बल्कि मौलिक स्वर-रचना की सूक्ष्म व्यजनाओ को भी उनके चरम सौन्दर्य तक पहुँचा देते हैं ।

यही विशेषता लोकनाट्य-गायको मे पाई जाती है । परम्परागत लोकगीतो की गायकी का सही प्रतिपादन करनेवाले ये ही परम्परावादी लोकनाट्य-गायक हैं जिनके ऊँचे स्वरो मे फिरनेवाले गले मीलो दूर आवाज फेरते हैं । जीवन के दैनिक प्रयोग मे, ऐसा प्रतीत होता है कि, इनका यह रगमचीय गला सुशुप्त और साधारण बोलचाली गला सक्रिय रहता है । व्यावहारिक बोलचाल मे कोई यह श्रदाज नहीं लगा सकता कि रगमच पर उतरकर उनके ये फटे तथा भोंडे गले तीव्रतम होकर स्वरो की गगा बहावेंगे । दगल मे उतरकर उनके गले धार पर चढ जाते हैं और जैसे-जैसे नाटक की रगत बढती जाती है, उनके गले भी तीर की तरह श्रोताओ के मानस पटल पर चुभते जाते हैं । कभी-कभी तो उनकी सगत करनेवाले साज्जिदो को भी अपनी असमर्थता प्रकट करनी पडती है क्योंकि जिन स्वरो पर उनके गले फिरने लगते हैं उनको बहन करने की सामर्थ्य उनके तारो मे नहीं होती । जैसे-जैसे रात बीतती जाती है, प्रदर्शक और दर्शक नाटक की उतरागीय सीमा को पार करने लगते हैं । ये स्वर भी अपनी चरम सीमा को छूकर साज और साज्जिन्दो पर छा जाते हैं । इस विमोरावस्था मे साज हाथो से कब छूट जाते हैं, स्वय वाद्यकारो को भी पता नहीं रहता । गीतो की गगा बढती ही रहती है, गायक गाता ही चलता है, श्रोता झूमते ही रहते हैं और ऐसा रसरजिन वातावरण बन जाता है कि जैसे विन बजाये ही साज बज रहे हैं ।

नाटक के अवसान के साथ साज पुन बजने लगते हैं, गले फिर से चल पड़ते हैं और नाटक की आरती होते-होते गायको के गले अपनी प्रारम्भिक अवस्था को प्राप्त करने लगते हैं । नाटक समाप्त हो जाता है, गायको के गले ठडे पड जाते हैं और सुबह होते-होते वे फूटे ढोल की तरह बोलने लगते हैं । दिन मे इन गायको से बोला भी नहीं जाता, इशारो से बातें करनी पडती हैं । पुन शाम होते-होते वे धार पर चढने लगते हैं और पुन रगमच पर चढने-चढते उनमे तेजी आने लगती है ।

इस विशिष्ट प्रकार की गायकी तथा गले के इस विशिष्ट तत्व मे मवाद वहन करने तथा अभिनय को उत्तेजित करने की अद्वितीय शक्ति होती है । इनमे एक विशिष्ट लहजा होता है जो शरीर की अभिनय मुद्राओ को मुस्पष्ट तथा विभिन्न भाव-मुद्राओ की सृष्टि करता है । यही कारण है कि नाट्य-अभिनेता एक विशिष्ट व्यक्ति होता है जो अभिनय भी करता है और स्वयं गाता भी है । लोकनाट्यो मे पृष्ठ-गायकी को कोई स्थान नहीं है । वह अपनी शैली का सफल गायक है । अन्य गीत उमके गले पर फवते ही नहीं है । यह गायकी की शैलीगत विशेषता उसे परम्परा और नित्य के रगमचीय व्यवहार से प्राप्त हुई है ।

ऐसी ही ध्वनिगत विशेषता याचक गीतकारो मे भी होती है । ये गीतकार भी वशानुक्रम से गीतकार हैं । अपने यजमानो के यहाँ गाकर ही वे अपनी आजीविका उपार्जन करते हैं । इनकी आवाजो मे एक विचित्र सा मचकीलापन होता है जो स्वरो को चवाने तथा उन्हे विचित्र प्रकार का घुमाव देने मे निहित रहता है । वे सर्वविदित और सर्वप्रयुक्त गीतो ही मे एक प्रकार की विशेषता प्रकट करते हैं । ये याचक जब अपने यजमानो की ड्योडी पर माँगने जाते हैं तो साधारणतः यजमानो की उनके प्रति अवहेलना की दृष्टि रहती है । उनकी आतरिक चेष्टा यही रहती है कि वे याचक उनमे बिना कुछ पाये ही उनकी ड्योड़ी से हट जावें । याचक अपने दाताओ की इस प्रवृत्ति को खूब समझता है, अतः उन्हे अपने प्रचलित गीतो की धुनो मे ऐसी ध्वनिगत हरकतें पैदा करनी पडती हैं जो यजमान का ध्यान उनकी श्रोत्र आकर्षित कर सकें । वे गीतो की प्रचलित वन्दिशो मे रहते हुए भी स्वरो मे एक प्रकार का खिचाव, किलकारीयुक्त विकार तथा नासिकी प्रभाव उत्पन्न करते हैं जो गीतो मे मनोरजनकारी शक्ति पैदा करते हैं और उनका मनोरथ पूरा होता है ।

यही युक्ति धूम-धूमकर देचनेवाले गायक भी काम मे लेते हैं । ये लोग चूर्ण, दैनिक घरेलू दवाइयाँ, दैनिक उपयोग की सामग्री, बच्चो के लिये चटपटी

चीजों, खिलौने आदि बेचनेवाले घुमक्कड़ व्यापारी होते हैं जो अपने व्यवसाय सबधी गीत-परम्परा से गाते चलते हैं। विशिष्ट विक्रय सबधी सामग्री के साथ परम्परा से जुड़े हुए ये गीत अत्यंत लोकप्रिय गीत होते हैं और दूर से ही उन्हें सुनकर यह पता लगाना कठिन नहीं होता कि कौनमों सामग्री विक्रय के लिये आई है। अपने ग्राहकों का ध्यान आकर्षित करने के लिये ये अपने गीतों में इतना अद्भुत मोड़ देते हैं कि अनायास ही लोग उनकी तरफ खिंचे चले आते हैं। इन विक्रेताओं को प्रायः गद्य का उपयोग करना ही नहीं पड़ता। इनके गीत स्वयं में अर्थ और स्वरों के वैचित्र्य की दृष्टि से परिपक्व होते हैं।

मेहनत के साथ जो गीत जुड़े हुए हैं, उनमें भी एक ध्वनिगत विशेषता रहती है। ये बहुधा वे ही प्रचलित गीत होते हैं जो विविध प्रसंगों पर गाये जाते हैं, परन्तु श्रम के विविध प्रकारों की शारीरिक हरकतों के साथ उनके स्वरों में भी एक विशिष्ट हरकत पैदा होनी है। सड़क कूटनेवाले, छान दवाने वाले तथा बच्चन उठाकर ढोनेवाले लोग अपनी श्रममाध्य थकान को दूर करने के लिये गीत गाते हैं। श्रम के विशिष्ट धक्कों पर वे अपने गीत की धुन और लय में भी विशिष्ट धक्के लगाते चलते हैं।

तनु वाद्यों पर गानेवाले घुमक्कड़ गायकों में भी ध्वनिगत एक ऐसी विशेषता रहती है जो उन्हें निरंतर व्यवहार और परम्परा से प्राप्त होती है। वे अपनी आवाजों को वाद्यों से स्फुरित होनेवाली झंकार के अनुरूप ही बना लेते हैं, जैसे — सारंगी, कमाचा तथा रावणहत्या पर गानेवाला अपने गीत को अजाने ही इस तरह घिसता है कि उसकी स्वयं की आवाज भी तारों की तरह ही घिसने लगती है। तालवाद्य के साथ गानेवाले गायक की आवाज निरंतर व्यवहार के कारण वाद्य की तरह ठुमक-ठुमक करती रहती है। उसमें एक विचित्र सी गूँज गूँजती रहती है। चुटकवाद्य पर गानेवाले गायक के स्वरों में टुकड़े-टुकड़े करके धुन निकलती है और स्वर चुटकियाँ भरने लगते हैं। गजवाद्यों के साथ गानेवाले गायक की आवाज लम्बी-लम्बी खिंचती है। उसमें तारों की सी झंकार निकलती रहती है।

अतिशय मेहनत के साथ नृत्य करते हुए व्यावसायिक नर्तक की आवाज में भी एक विशेषता रहती है। उसका गना भरपौरा हुआ तथा आवाज अत्यंत दुर्बल रहती है। लोकनाट्य-गीत-गायकों की तरह उसकी आवाज नाट्य की अभिवृद्धि के साथ तेजी पर नहीं आती, न उसमें कोई निखार उत्पन्न होता है। जैसे-जैसे उमका नृत्य बुलंदी पर आता जाता है वैसे-वैसे उसकी आवाज

बैठती जाती है तथा उसमें भीड़पन आजाता है । परन्तु ऐसे नृत्य-प्रदर्शनों में, नृत्यों की प्रधानता होने के कारण, गीत की दुर्बलता पर कोई ध्यान नहीं देता, परन्तु यदि नाट्य-प्रदर्शन में नाचते समय गीत दुर्बल होजाते हैं तो यह गायक की सबसे बड़ी कमजोरी समझी जाती है । क्योंकि इन नाट्यों में नाट्य-नृत्य में भी अधिक गीतों की प्रधानता रहती है । यही कारण है कि नाट्य-अभिनेताओं की यह विशेषता एक बहुत बड़ा वरदान समझी जाती है । तीव्रतम नृत्य के साथ गीत गानेवाले नर्तक गायन में पारगत होते हुए भी कभी-कभी वेसुरे गाने लगते हैं, फिर भी उनके नृत्य-चातुर्य के कारण वह वेसुरापन भी सबको सह्य हो जाता है ।

पेशेवर लोकगायकों की कुछ जातियाँ ऐसी भी होती हैं जिनकी आवाजें सस्कारवत् ही पतली, मोटी तथा सुरीली होती हैं । उन्हें अपनी आवाजों को तैयार करने की आवश्यकता नहीं रहती । वे जन्म से ही गाने लगते हैं तथा उनके गले स्वभाव से ही सुरीले होते हैं । कुछ जातियाँ ऐसी होती हैं जिनका स्वर-संचरण खरज के स्वरो में अच्छा होता है, टीप के स्वरो में प्रभावशाली नहीं होता । उनकी आवाज का खरज पक्ष अत्यंत सशक्त, सुरीला और गभीर होता है । उनका श्रव्यपक्ष भी टीप पर गाये हुए गीतों की तरह ही प्रभावशाली होता है । इन जातियों में आदिम जातियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं । राजस्थान की कजर, सासी कालवेलिया, भोपा तथा नट आदि जातियों की स्त्रियों के गायन में भी एक विचित्रता रहती है । वे अपनी आवाजों में विशेष प्रकार का मरोड़ देती हैं । वे प्रत्येक गीत की पक्ति के अंतिम शब्द को मरोड़कर गाती हैं और पुन ताल ही के साथ मूल धुन को पकड़ लेती हैं । प्रचलित सभी लोकगीतों को वे इसी तरह गाती हैं । इन जातियों द्वारा गाये हुए सभी प्रचलित गीतों पर गायकी की दृष्टि से इन जातियों की विशेष छाप रहती है ।

उक्त सभी प्रकार के ध्वनि-तत्त्वों में अपनी-अपनी विशेषता रहते हुए भी एक सामान्य तत्त्व यह है कि ये आवाजें ठेठ लोकपरक आवाजें हैं । उनको मुसकृत बनाने की चेष्टा लोकगीतों के लिये अत्यन्त घातक चेष्टा है । लोक-गीतों का प्रसारक्षेत्र, उनका अतीत, वर्तमान और भविष्य लवा होता है । यह अमरत्व उन्हें इन्हीं ध्वनि-तत्त्वों के कारण प्राप्त होता है । ये ही तत्त्व प्रयोक्ताओं और श्रोताओं को प्रभावित करते हैं तथा उन्हें लोकगीतों का विशिष्ट स्वभाव प्रदान करते हैं ।

लोकसंगीत एवं सुगम-संगीत

संगीत के ये दोनो ही पक्ष बहुधा एक दूसरे का रूप धारण करके अवतरित होते हैं और अवोध तथा अनुभवहीन जनता में भ्रांति उत्पन्न करते रहते हैं। लोकसंगीत सुगम-संगीत की पहिचान उतनी ही मुश्किल है जितनी हीरे-जवाहरात की पहिचान। सुगम-संगीत वह संगीत है जो गाने, सुनने तथा सराहने में सुगम है। लोकसंगीत का भी प्रायः यही गुण है। फिर इन दोनों में वह कौनसा सूक्ष्म भेद है, जो इनको एक दूसरे से अलग करता है। सुगम-संगीत का अवतरण वैयक्तिक है। वह भी मधुर काव्य तथा मधुर स्वर-चयन से सयुक्त होता है। उसमें भी उत्कृष्ट रचना-कौशल के दर्शन होते हैं। फिल्मी संगीत भी एक तरह से सुगम-संगीत ही में शुमार होता है। फिल्मी गीत कभी-कभी लोकगीतों से भी अधिक लोकप्रिय बन जाते हैं। बच्चा-बच्चा उन्हें गाने लगता है। जन-समुदाय उनमें रस लेता है, परन्तु फिर भी वे सुगम-संगीत, फिल्मी संगीत तथा लोकगीतों का दर्जा नहीं पाते। ये गीत जितने ही मधुर हैं, उतने ही अल्पजीवी भी हैं, वे लोकगीतों की तरह दीर्घायु नहीं होते, न वे मर्म ही को छूते हैं। उनकी स्वर तथा शब्द-रचना कुछ ऐसे तत्त्वों से होती है कि वे तत्काल ही हमारा ध्यान आकर्षित कर लेते हैं और हम उनकी गायकी पर मुग्ध हो जाते हैं। उनका प्रभाव उस नशे के समान है जो मनुष्य को एक विचित्र लोक का अनुभव कराता है, परन्तु अततो गत्वा वह (मनुष्य) जहाँ का तहाँ ही रहता है। ये सुगमगीत रस की निष्पत्ति से पूर्व ही मरणासन्न हो जाते हैं। मोटे तौर पर हम यह कह सकते हैं कि सुगमगीत गानेवाले के कठ और सुननेवाले के कानों तक ही मर्यादित रहते हैं, हृदयगम नहीं होते, परन्तु लोकगीतों का प्रभाव अक्षुण्ण है। उनका असर गहरा इसलिये होता है कि उनकी रचनाओं में असंख्य प्रतिभाओं का परिपाक रहता है, जो समय, स्थान और स्थिति की मर्यादाओं को तोड़कर सर्वदा ही नवीन और ताजा रहता है।

लोकगीतों की रचना अनन्तकाल से हो रही है। इनका क्रम कभी टूटता नहीं है। सहस्रो रचनाएँ अज्ञात रूप से लोकगीत बनने की प्रक्रिया के बीच गुजर रही हैं, सामाजिक कसौटियों पर कस रही हैं, कुछ लडखडा रही हैं, कुछ पिछड़ रही हैं, कुछ पानी के बुदबुदों की तरह पैदा होते ही नष्ट हो रही हैं, कुछ सघर्षों के बीच अवाध गति से गुजर रही हैं और कुछ लोकगीतों के परिवार में प्रविष्ट होकर सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त कर रही हैं। ये प्रक्रियाएँ

ऐसी हैं, जो न देखी जा सकती हैं, न उनका अनुभव ही किया जा सकता है। कोई स्थूल वस्तु कारखाने में बनती हुई देखी जा सकती है, उसके विकासक्रम का निरीक्षण किया जा सकता है, परन्तु लोकगीत का रचनाक्रम अलक्षित है। यहाँ यह भी मानकर चलना चाहिये कि सभी रचनाएँ इस प्रक्रिया में प्रवेश नहीं करती। हजारों गीतों में बिरले ही गीत ऐसे हैं, जो यह दिशा पकड़ते हैं। इसका तात्पर्य यह भी नहीं है कि जो गीत यह दिशा नहीं पकड़ता वह गेय तथा काव्य-गुणों से हीन है। सहस्रों गीत ऐसे हैं, जो अपनी वैयक्तिक परिधि ही में कई वर्षों तक जीवित रहते हैं। उनके काव्य तथा गेय गुण लोकगीतों से भी ऊँचे होते हैं तथा उनकी आयु लोकगीतों से किसी भी तरह कम नहीं होती। उनका सामाजिक विस्तार-क्षेत्र भी लोकगीतों से किसी भी तरह कम नहीं होता। अतः केवल इतना ही रहता है कि वे अपने रचयिताओं के व्यक्तित्व के साथ देदीप्यमान रहते हैं और समाज के साथ पारिवारिक जन की तरह सांस्कारिक रूप से सवद्ध नहीं होते। मीरा, सूर, तुलसी, कबीर, रैदास, दादू, ज्ञानेश्वर, जयदेव, तुकाराम, विद्यापति द्वारा रचित गीत ऐसे ही गीतों की गणना में आते हैं।

यह बात अश्वय ही तर्कसंगत है कि लोकगीतों की प्रक्रिया में प्रविष्ट करने के लिए किसी रचना में जो तत्त्व सर्वाधिक उत्तरदायी है वह उसका गेय तत्त्व ही है। उस गेय तत्त्व में भी वह तत्त्व सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है, जो सामाजिक हृदय को स्पर्श करसके। अनेक सुगम रचनाओं में गेय तत्त्व सर्वाधिक आकर्षक और मनोरम होते हुए भी वे सामाजिक मर्म को स्पर्श नहीं करते। इस मर्म-स्पर्श के लिये गीतों की स्वर-रचनाओं में कुछ ही रचनाएँ ऐसी होती हैं, जो समाज के रागात्मक पक्ष को प्रभावित करती हैं, तथा जो लौकिक कठों पर सरस्वती की तरह विराज जाती हैं। इस तर्क के पीछे कौनसा विज्ञान है, यह वैज्ञानिक विश्लेषण का विषय नहीं है, उसका सबध केवल सामाजिक अनुभूतियों से है।

लोकसंगीत की विशिष्ट शैलियाँ

लोकसंगीत के कुछ ऐसे पक्ष हैं, जो अपने विशिष्ट सामाजिक तथा गेय तत्त्वों के कारण कुछ विशिष्ट प्रकारों में वर्गीकृत हो सकते हैं। वे प्रकार हैं—लोकमजन, लोककीर्तन, पारिवारिक तथा शृंगारिक गीत, नृत्यगीत, इतिवृत्त्यात्मक गीत, व्यवसायिक गीत तथा नाट्यगीत। शास्त्रीय संगीत की ध्रुपद, धमार, ठुमरी, टप्पा, ख्याल, गज़ल आदि विशिष्ट शैलियों की तरह

वे विशुद्ध गायन-शैलियां नहीं हैं, फिर भी उनकी प्रकृति-निर्धारण में गेय तत्त्व का बड़ा हाथ है। शास्त्रीय संगीत की शैलियों के निर्धारण में स्वर तथा गायन तत्त्व के साथ गीतों का अर्थ और शब्द-कलेवर नाधारणत कोई स्थान नहीं रखता। यह वान लोकगीतों में नहीं है। शास्त्रीय संगीत में स्वर की ही प्रधानता है, शब्द अत्यन्त गौण है। परन्तु लोकसंगीत में स्वर की प्रधानता रहते हुए भी शब्द अपेक्षाकृत इतना गौण नहीं है। लोकसंगीत की इन शैलियों में गेय तत्त्व की विशेषता अवश्य है, परन्तु यह तत्त्व गीत के शब्द-कलेवर पर भी काफी मात्रा में अवलम्बित रहता है। शब्द और स्वरों की रचना का जितना मुन्दर सामजस्य लोकगीतों में मिलता है, उतना किसी में नहीं। गीत के विषय को स्वर चार चाँद लगा देता है। इसी तरह लोकसंगीत का ताल-पक्ष भी गीत की प्रकृति पर अवलम्बित है। यह ताल-पक्ष भी इन गीतों के वर्गीकरण में बहुत अधिक सहायक होता है। गीत की प्रकृति के अनुसार ही उसकी लय की वंदिता होती है। यह स्वर, शब्द तथा लय की त्रिवेणी जितनी वैज्ञानिक ढंग से लोकसंगीत में प्रवाहित होती है, उतनी अन्यत्र कहीं नहीं। लोकसंगीत की इन विशिष्ट शैलियों की चर्चा में इस तत्त्व पर अधिक प्रकाश डाला जायेगा।

लोकभजन और उनकी पृष्ठभूमि

भजन का सबध भगवान् की स्तुति से है। ये भजन लोकसंगीत के विशेष अंग हैं। इन भजनों का काव्य-पक्ष विशेष प्रबल नहीं होता, क्योंकि भगवान् हमारी श्रद्धा और भक्ति के पात्र होने के कारण हम उनके प्रति अपनी कल्पना को अधिक स्वतंत्रता नहीं दे सकते। स्तुत्य वस्तु के प्रति आदर और सम्मान की मात्रा रहती है। उसके सौन्दर्य-वर्णन में भी अनेक मर्यादाओं का पालन करना पड़ता है तथा भावनाओं को सीमा में रहना होता है। स्तुत्य वस्तु की प्रशंसा ही में हमारे शब्द प्रयुक्त होते हैं, अतः इन भजनों में काव्य-तत्त्व कमजोर रहता है। स्तुति में भावना की प्रधानता है, जो स्वर-संचरण में शब्द से कहीं अधिक सहायक होती है। इन गीतों की स्वर-रचना में गभीरता तथा प्रौढता के तत्त्व विशेष होते हैं, क्योंकि स्तुत्य विषय कल्पनातीत तथा हमारी अनुभूति से बाहर होने के कारण बौद्धिक तत्त्व गौण होजाता है और भावना तत्त्व प्रधानता प्राप्त करता है। इसीलिये शब्द की अपेक्षा स्वर ही भजनों का प्रधान तत्त्व है, जो स्तुत्य विषय की गभीरता और प्रौढता के साथ स्वयं भी गभीरता और प्रौढता प्राप्त किये हुए होता है। इसीलिये भजन प्रायः ध्वनि-प्रधान होते हैं। कभी-

कमी तो शब्दों को छोड़कर स्वरों के साथ ही केवल गूँज मात्र से भजन को निभाया जाता है। लोकभजन की गायन-शैली शास्त्रीय सगीत की ध्रुपद-शैली के समकक्ष है। लोकभजन सामान्य लोकगीतों की तरह स्वर-लालित्य, काव्य-सौंदर्य तथा माधुर्य की सृष्टि नहीं करते। जीवन का बहुत ही निराशाजनक पक्ष उनमें अभिव्यक्त होने के नाते ये गीत आनन्द के द्योतक नहीं होकर शान्ति के प्रदाता होते हैं। इन गीतों की प्रकृति गभीर और चाल धीमी होती है। ये भजन मदिरो, मार्जनिक् स्थानों, उत्सवों, पर्वों तथा अनुष्ठानों पर विशेष रूप से गाये जाते हैं। ऐसे गीतों का प्रचलन घोर सामाजिक सकटों, पारिवारिक सघर्षों तथा आन्तरिक उथल-पुथल के समय अधिक होता है। चूँकि इन गीतों में हृदय की सहज आनदानुभूति नहीं होती, इसलिये इनकी स्वर-रचना भी लालित्य की दृष्टि में श्लथ ही होती है। हृदय का स्वाभाविक उल्लास उनमें व्यक्त नहीं होता। अतः उनका स्वर-सौष्ठव भी साधारण ही होता है। स्वरों के संचार में हृदय को मुखरित करनेवाली व्यजनाएँ नहीं होती। कहीं-कहीं स्वर एक ही जगह टिक जाते हैं और लयबद्ध आलाप के रूप में फैल जाते हैं।

भजन की परम्परा सभी समाज में प्रचलित है। व्यक्तिगत रूप से भी भजन गाये जाते हैं और सामूहिक रूप से भी। व्यक्तिगत भजनों में व्यक्ति के सासारिक विषाद और सताप की छाया प्रमुख रहती है। वह अपनी सासारिक पराजय को भगवान् के सन्मुख अभिव्यक्त करके अपना मन हलका करता है और परमात्मा से इस ससार से छुटकारा पाने की कामना करता है। सामूहिक गीतों में विषाद की अभिव्यक्ति इतनी तीव्र नहीं होती। उनमें ईश्वर की महिमा और उसकी अपार शक्तियों के वर्णन-विशेष होते हैं। विषाद की भावना तनिक व्यापक रूप लेकर सामाजिक अभावों तथा जातीय वेदनाओं से श्रोतप्रोत होती है।

भजनों की व्यवस्था पारिवारिक, दैयिक, सामुदायिक तथा मानवीय अभावों के क्षणों में होती है। चूँकि लोकभजन एक सामाजिक प्रक्रिया है, इसलिये व्यक्ति के आह्लाद-विषाद से उसका कोई सरोकार नहीं रहता। वही आह्लाद और विषाद जब सामाजिक स्वरूप ग्रहण करता है, तभी लोकसगीत और लोकभजनों की सृष्टि होती है। व्यक्तिगत दैनिक अभावों और भौतिक आह्लादों के कारण उत्पन्न गीत अपनी प्राथमिक भावात्मक स्थिति के कारण उपजकर समाप्त भी हो जाते हैं। वे अधिक समय तक जीवित भी नहीं रहते। परन्तु यही आह्लाद और विषाद जब समाज के गहन अतराल में पैठकर गभीर

सामाजिक आह्लाद-विपाद का स्वरूप गहरा कर लेते हैं, तब लोकगीत और लोकमजनों की सृष्टि होती है। समाज का मारा रुख जब मजनों की तरफ उन्मुख होता है तो निश्चय ही यह समझ लेना चाहिये कि पारिवारिक तथा सामाजिक विपाद पराकाष्ठा तक पहुँच चुका है। आत्मग्लानि, मानसिक पराजय, पारिवारिक दुःख और राष्ट्रीय आपत्ति के समय जब मनुष्य धैर्य और साहम छोड़ देता है तो किमी परम शक्ति की ओर मुँह ताकते हुए वह अपने आपको समर्पित कर देता है। मर और से जब उसे विपाद ही का मुँह ताकना पड़ता है तो वह उस परम शक्ति से शक्ति ग्रहण करने की कोशिश करता है जिससे वह उन बाधाओं का मुकाबला कर सके, परन्तु जब उसे यह अज्ञात शक्ति भी शक्ति प्रदान नहीं करती तो उसका स्वयं का पुरुषार्थ भी अयोग्य सिद्ध होता है। उसे यह समस्त ससार ही असार, जजाल और सपना नजर आता है और वह शीघ्र ही उससे मुक्त होने की कामना करता है। निराशा की इस चरम स्थिति में मजनों का आविर्भाव सर्वाधिक होता है। पग-पग पर वे मनुष्य को पलायनवादी बनाते रहते हैं। ये विपाद जीवन में इतने समा जाते हैं कि आह्लाद और आनन्द के क्षणों में भी ये मजन लोकगीतों का स्थान ले लेते हैं और सारे समाज पर छा जाते हैं।

लोकमजनों की आयु लोकगीतों की अपेक्षा अल्प होती है। आनन्द और उल्लास की व्यजनाएँ स्थायी, सुखकारी और अधिक प्रभावशाली होती हैं। वे मर्म को सर्वाधिक छूती हैं। मनुष्य उनके प्रवाह में बहकर नाना प्रकार के रागात्मक और भावात्मक जाल गूँथता रहता है और संपूर्ण व्यक्तित्व को उनमें अभिव्यक्त करता है। उसे एक सृजनात्मक आनन्द उपलब्ध होता है। वह अपने दुःख में भी सुख का अनुभव करता है, तथा भावलोक में अभिव्यजित होकर वह अपने आपको पूर्ण वैभवशाली अनुभव करने लगता है। उसकी भावनाएँ व्यापक और सपन्न होती हैं, उनमें गहराई आती है और उसके जीवन का परिष्कार होने लगता है। इन्हीं भावात्मक परिस्थितियों के परिणाम लोकगीत होते हैं। वे आनन्द और उल्लास के प्रतिनिधि होने के कारण समाज की सृजनात्मक शक्तियों के लिये खुराक होते हैं। वे जितने ही पुराने पड़ते जाते हैं, उनमें समाज की अभिव्यजनाएँ मिलकर, गभीरता और स्थायित्व के तत्त्व बढ़ते रहते हैं, परन्तु मजनों की आयु अल्प और उनका प्रभाव तात्कालिक होता है। जिस तीव्र गति से वे बनते हैं, उतनी ही तीव्र गति से वे मिटते भी हैं। मनुष्य आनन्द की अभिव्यक्ति चाहता है। विपाद विवशता से आता है। आनन्द स्वाभाविक प्रवृत्ति है। साधारणतः आनन्द की चाह विपाद को दूर रखती है, पास नहीं फटकने

देती, परन्तु जब उसकी पराकाष्ठा होती है तो आनन्द को विषाद के सामने दब जाना पड़ता है। विषाद उस पर हावी होजाता है। उसी विवशता और अभाव-ग्रस्त स्थिति में मजनों का आविर्भाव होता है। मनुष्य की अभिव्यजनाएँ कुठित होजाती हैं। रुखे-सूखे और मर्यादित स्वर तथा शब्दों में मजनों की सृष्टि होती है। यही कारण है कि मजनों में भावों की वारीकी, कल्पना की उड़ान तथा स्वरों की रजकता नहीं होती। सीधी और सरल व्यजनाओं में याचना, आत्म-निवेदन तथा मानसिक घुटन के कारण जीवन से मुक्ति की भावना प्रमुख रहती है। ये गीत जब किसी देवी-देवताओं, सस्कारों तथा अधविश्वासों और अध-परम्पराओं के साथ जुड़ जाते हैं तो वे स्थायी अवश्य होजाते हैं, परन्तु उनमें गीतों के गुण नहीं होते। उनमें केवल लकीर ही पीटी जाती है। ऐसे लोकमजन बहुधा अशिक्षित और पिछड़े हुए समाज में ही अधिक प्रचलित होते हैं, इसलिये उनका धुमाव-फिराव उन्हीं में हुआ करता है। अनुभवशील, परिमार्जित तथा भावनाशील समाज के पास वे नहीं जाते, इसलिये उनमें अनुरजकता और व्यापकता के गुण प्रायः नहीं होते। गभीर और सुसंस्कृत समाज अपने अभावों और विषादों को धैर्य और पुरुषार्थ से भेलता है और उन्हें आनन्द और उल्लास से परिमार्जित कर देता है। वह उन पर रोता नहीं, परास्त नहीं होता, सकीर्ण, क्षुद्र आवेगों से द्रवीभूत होकर क्षुद्र व्यंजनाओं में प्रकट नहीं होता। अतः ऐसे समुदाय के पास मजन प्रायः फटकते ही नहीं।

यह विवेचन उन मजनों का है, जो लोकमजन की परिमाणा में आते हैं, जिनका व्यवितत्व समाज में निहित रहता है और रचयिता के व्यक्तित्व की छाप जिन पर अकित नहीं होती परन्तु वे मजन जो साधु-सतों और सुलभे हुए महात्माओं द्वारा रचे हुए तथा गाये हुए होते हैं, इन लोकमजनों से भिन्न होते हैं। वे यद्यपि लोकमजनों में शुमार नहीं होते, परन्तु उनके प्रचार और प्रसार को देखते हुए वे किसी भी तरह लोकमजनों से कम नहीं। ये मजन बहुधा ससार से विमुक्त, पूर्ण ज्ञानी तथा महान् आत्माओं द्वारा रचित होते हैं, जो ससार के क्षुद्र अभावों, विषादों और उलझनों से दूर रहते हैं। उनके द्वारा रचित गीतों में भावों की उच्चता, विचारों की गहनता तथा जीवन की गहन अनुभूति निहित रहती है। उनका जीवन सासारिक अभावों से दूर रहता है। वे विशिष्ट मानव के रूप में ससार को कुछ सदेश देने तथा अधकार में भूले-भटकों का मार्गदर्शन करने के लिये अवतरित होते हैं। उनके कण्ठ से जो वाणी निकलती है, उसमें समस्त जीवन का सार रहता है और उसमें एक आध्यात्मिक आनन्द की अभिव्यक्ति होती है। ऐसे गीत बहुधा वर्णनात्मक नहीं

होते, न उनमें छिछनी वाचना या निराशा की अग्निव्यक्ति ही होती है। वे जीवन के विश्लेषण के रूप में जनता के सामने आते हैं और जीवन, जगत्, आत्मा, परमात्मा की गहन गुत्वियों को सुनाने में नम्र होते हैं। वे गीत बहुधा वैयक्तिक दायरे में ही रहते हैं। सामाजिक बुद्धि उन महापुरुषों की गहन अग्नि-व्यजना और अलौकिक आध्यात्म-बुद्धि को नहीं पहुँच सकती, इसलिए वे अपने सृजनकाल से ही सैकड़ों वर्षों तक प्रायः अक्षुण्ण रहते हैं, दब्धों में तथा धुनों में हेरफेर अवश्य हो जाता है, परन्तु उनका मूल विश्लेषणात्मक आध्यात्मिक तत्त्व ज्यों का त्यो रहता है, क्योंकि उनमें परिभाजन, परिवर्तन तथा सशोधन साधारण लोक-बुद्धि के बूते से बाहर हैं। ये भजन अपनी गूढ आध्यात्मिकता और तात्त्विक सामग्री के कारण साहित्य और आध्यात्म की अमर धरोहर बन जाते हैं। ये राष्ट्रीय धरोहर के समान हैं और लोकभजनों से जो इनका दर्जा बहुत ऊँचा है।

ये भजन जब जीवन में लोकगीतों की तरह ही व्याप्त हो जाते हैं और सैकड़ों वर्षों तक जनता इन्हीं गाती है, तो उनका स्वरूप कभी-कभी बदल भी जाता है, परन्तु उनके गहन तात्त्विक विचार अक्षुण्ण रहते हैं। ऐसे गीत जीवन में व्याप्त होकर प्रायः लोकभजन का स्वरूप ग्रहण करते हैं। आम जनता उन्हें गाती है, परन्तु कभी-कभी उनका अर्थ भी नहीं समझती, पर महापुरुषों की वाणी होने के कारण वे प्रत्येक व्यक्ति के कंठ पर आदर और श्रद्धा के साथ विराज जाते हैं। उन्हें गाते समय वे स्वयं को आत्मसात् करके उनके गूढार्थ को छोड़ देते हैं। परिणाम यह होता है कि ऐसे गीतों की धुनें लोकसंगीत की तरह सामाजिक धरातल प्राप्त करती हैं और उनके साथ प्रयोक्ताओं की स्वयं की धुनों का भी मिश्रण होने लगता है। उनके मूल रचयिताओं के मौलिक विचारों की वास्तविकता ज्यों की त्यो रहती है। रचयिता का नाम भी अक्षुण्ण रहता है। केवल धुन ही समाज की धरोहर बन जाती है। कवीर, तुलसी, सूर तथा मीरा के सैकड़ों गीत सामाजिक कसौटी पर चढ़कर अपनी अत्यन्त मधुर धुनों के कारण लोकभजन बन गये हैं। इन भजनों की मूल धुनें अत्यन्त ही प्राथमिक और एकांगी होती हैं, परन्तु जनता के कंठों पर चढ़कर उनमें अपूर्व रंगों का निखार आता है, बल्कि जो कहे कि ये भक्ति-गीत उक्त प्रक्रिया के अनुसार लोकभजनों का दर्जा प्राप्त नहीं करते तो उनकी आयु कदाचित् इतनी लम्बी होती भी नहीं। ये भजन निराशा, निरुत्साह तथा आत्मग्लानि के रूप में जनता के कंठों पर नहीं चढ़ते हैं। इनका धरातल बहुत ही गहन होता है। वे वैयक्तिक

अभावो से कोसो दूर रहते हैं । उन पर इनके मूल सृजको के सवेहुए उन्नत और आध्यात्मिक जीवन की छाप रहती है, जो वास्तव मे पूर्ण ज्ञान, अलौकिक बुद्धि और जीवन की साधना के फलस्वरूप ही अकित होती है । वे अन्ततोगत्वा पूर्णानन्द, पूर्ण प्रकाश और अलौकिक ज्ञान की ही सृष्टि करते हैं । यह अनुभूति निराशा और अभावो की उपज नहीं, वह पूर्णानन्द और पूर्ण ज्ञान की ही देन है । इसलिए ये भजन भी लोकसगीत की आनन्दप्रदायिनी श्रेणी मे ही आते हैं तथा जीवन और जगत् के बीच बहुत ही सुन्दर सामजस्य पैदा करते हैं । इन गीतो में आत्मग्लानि, आत्म-प्रवचना तथा ससार का कुरूप पक्ष अतहित नहीं होता । उनमे जीवन का सागर लहलहाता है और ससार का अत्यन्त सृजनात्मक और आनन्दमय पक्ष निहित रहता है । जग और जीवन की अनेक गुत्थियो का अत्यन्त मुन्दर और विश्लेषणात्मक समाधान उनमे अतहित रहता है । समाज का बुद्धिजीवी पक्ष उनके शब्द, कवित्त तथा अर्थ से प्रेरणा ग्रहण करता है तो समाज का भावात्मक लोकपक्ष उनकी धुनो से प्रेरणा प्राप्त करता रहता है । सही माने मे इन भजनो का स्वर-पक्ष ही इन्हे लोकधर्मी गीतो का दर्जा देता है । लोकमानस स्वरो को पहले पकड़ता है और इन्हे सतत रूप-रग देता रहता है । इन भजनो की लोकपक्षी स्वर-रचना के वैविध्य से इन गीतो को चार चाँद लग गये हैं । ऐसे अनेक गीत जनता के कंठो पर विराजमान हैं, जो रात को इकतारे पर गाँव के चौराहे तथा चौपाल मे सार्वजनिक रूप से गाये जाते हैं । ये गीत किसी व्यक्ति, जाति, धर्म तथा समाज-विशेष की धरोहर नहीं होते । उनका दायरा बहुत ही विस्तृत हो जाता है और अत्यन्त जीवनोपयोगी गीतो का दर्जा प्राप्त कर लेता है ।

इन भजनो की भी कई श्रेणियाँ हैं । कुछ भजन किसी सम्प्रदाय-विशेष के लगाव के कारण अनेक मर्यादाओ मे बँध जाते हैं, परन्तु जो तात्त्विक और विश्लेषणात्मक भजन होते हैं, उनका दायरा बहुत ही विस्तृत होता है । सगुण भक्ति के भजनो में मन्दिर, मठ तथा विशिष्ट सम्प्रदाय की ममता चिपक जाती है, इसलिये उनका दायरा कुछ छोटा रहता है । निगुंणी तथा ज्ञानपक्षी भजनो का दायरा बहुत बडा होता है । उनको पहुँच किसी व्यक्ति, समाज, धर्म तथा सम्प्रदाय तक ही नहीं होती बल्कि वे सबकी धरोहर होते हैं । उनसे प्रयोक्ताओं को सर्वदा ही जीवन सम्बन्धी प्रेरणा मिलती रहती है । इस प्रकार के निगुंणी, सगुणी दो राजस्थानी भजनो के उदाहरण स्वरलिपि सहित प्रस्तुत हैं :-

निर्गुणी भजन

(स्याई)

यां को भेद बतावो ब्रम्हचारी
या मे कोन पुरस कोन नारी ।

(अंतरा)

ना म्हैं परणी ना म्हैं कवारी, टावर जण जण हारी ।
काळी मुढी रो एक नी छोड्यो, तो ई अकन कवारी ॥
सुसरो म्हारो अस्सी वरस रो, सासू अकन कवारी ।
पति हमारो हीदे पालणे, हीदा दे दे हारी ॥
ब्राह्मण के घर भई रे ब्राह्मणी, साधा के घर चेरी ।
काजी के घर भई रे तुरकडी, कलमा पढ-पढ हारी ॥
कहत कमाल कवीरा की वेटी, सुणज्यो सिरजनहारी ।
अणी भजन री करे खोजना, वो नर चतर सुजाणी ॥ या मे

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)

स्याई

				सा - सा -
				या ऽ को ऽ
म रे -	म - म -	प प -	घ - प -	
भे ऽ ऽ	द ऽ व ऽ	ता वो ऽ	ब्र ऽ म्म ऽ	
घ - -	प - - घ	म - -	म - प -	
चा ऽ ऽ	री ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ	या ऽ भे ऽ	
प घ -	प - म -	ग ग सा	रे - रे सा	
को ऽ ऽ	न ऽ पु ऽ	र स ऽ	को ऽ न ऽ	
ग रे सा	सा - - -	- - -	सा - सा -	
ना ऽ ऽ	री ऽ ऽ ऽ,	ऽ ऽ ऽ,	या ऽ को ऽ	
x	२	०	३	

अंतरा

ग	-	-	ग	-	-	म	रे	ग	-	सा	-	-	-
ना	ऽ	ऽ	म्है	ऽ	ऽ	ऽ	प	र	ऽ	णी	ऽ	ऽ	ऽ
रे	-	-	म	-	-	म	प	-	-	प	घ	नी	प
ना	ऽ	ऽ	म्है	ऽ	ऽ	क	वा	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ
प	घ	-	घ	-	घ	-	प	घ	-	प	म	म	-
टा	ऽ	ऽ	व	ऽ	र	ऽ	ज	ण	ऽ	ज	ऽ	ण	ऽ
म	प	-	प	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
हा	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
प	-	-	प	-	घ	-	सा	-	-	सा	-	-	-
का	ऽ	ऽ	ळी	ऽ	मु	ऽ	ढी	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ऽ	ऽ
रें	-	-	रें	-	रें	सा	गं	रें	सा	सा	-	-	-
अे	ऽ	ऽ	क	ऽ	नी	ऽ	छो	ऽ	ऽ	ढ्यो	ऽ	ऽ	ऽ
सा	-	-	सा	-	-	-	नी	नी	प	घ	-	-	प
तो	ऽ	ऽ	ई	ऽ	ऽ	ऽ	अ	क	ऽ	न	ऽ	ऽ	क
नी	घ	प	प	-	-	-	घ	म	-,	रे	म	म	प
वा	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ,	या	ऽ	मे	ऽ
प	घ	-	प	-	म	-	ग	ग	सा	रे	-	रे	सा
कौ	ऽ	ऽ	न	ऽ	पु	ऽ	र	स	ऽ	कौ	ऽ	न	ऽ
ग	रे	सा	सा	-	-	-	-	-	-,	सा	-	सा	-
ना	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ,	या	ऽ	को	ऽ
x			र				०			३			

शेष अतरे मी इसी धुन मे गावें ।

यह राजस्थानी निर्गुणी भजन गहन रहस्यो से परिपूर्ण है । इसके गूढार्थ जिसको प्राप्त हो जाते हैं, वही जीव जगत् के इस रहस्य को समझ सकता है ।

सगुणी भजन

(स्याई)

गोविन्दो तो प्राण हमारो रे, भजन विन एळो जमारो रे ॥

(अंतरा)

साध हमारे सिरघणी ओ राम, मैं साधां री दास ।
नूत जिमाऊँ माणक चौक मे कई ढळहळ ढोलूँगी वाय ।
साँवरियो तो प्राण हमारो रे, यो झूठो जुग लागे खारो रे ॥

कुँवा वावडी सूं म्हारे काम नही ओ राम नाडूले कुण जाय ।
समुन्द्र से म्हारे अरथ नही मैं तो जा पूगूं दरियाव ।
गोविन्दो तो प्राण हमारो रे, भजन विन एळो जमारो रे ॥

काँसी पीतल सूं म्हारे काम नही ओ राम लोह लेवा कुण जाय ।
सोना रूपा सूं म्हारे अरथ नही, म्हारे हीरा रो वपार ।
साँवरियो तो प्राण हमारो रे, भजन विन एळो जमारो रे ॥

सेना कोतवाळ सूं म्हारे काम नही ओ राम कचेडी कुण जाय ।
कामदारी से म्हारे अरथ नही, मैं तो जाय पूगूं दरवार ।
गोविन्दो तो प्राण हमारो रे, भजन विन एळो जमारो रे ॥

मीरावाई हरजी रे लाडला ओ राम, वाध्यो भजन रो मोड़ ।
मीरा ने गिरघर मिल्या कई नागर नन्दकिशोर ।
साँवरियो तो प्राण हमारो रे, यो झूठो जुग लागे खारो रे ॥

स्वरलिपि (ताल दीपचदी)

			ग	प	म	ग	-	सा	रे	सा	-		
			गो	ऽ	वि	ऽ	ऽ	दो	ऽ	तो	ऽ		
नी	-	-	सा	-	रे	ग	प	-	म	-	ग	रे	
प्रा	ऽ	ऽ	ए	ऽ	ह	मा	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ऽ	ऽ	
रे	ग	-	-	-	ग	म	प	पध	सानी	घ	-	प	-
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ज	नऽ	ऽऽ	वि	ऽ	न	ऽ
(ग)	-	-	म	-	-	प	ग	-	-	सा	रे	ग	सा
ए	ऽ	ऽ	छो	ऽ	ऽ	ज	मा	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ऽ	ऽ
सा	-	-	-	-	ग	प	म	ग	-	सा	रे	सा	-
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ	वि	ऽ	ऽ	दो	ऽ	तो	ऽ
x			२				०			३			

अतरा

नी	प	-	नी	-	-	नी	सा	-	-	रे	ग	सा	रे
सा	ऽ	ऽ	घ	ऽ	ऽ	ह	मा	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
नी	-	-	नी	नी	-	नी	सा	सा	-	रेग	पम	गरे	ग
ऽ	ऽ	ऽ	सि	र	ऽ	घ	णी	ओ	ऽ	राऽ	ऽऽ	ऽऽ	म
(प)	-	-	म	-	-	-	ग	-	-	सा	रे	ग	सा
मैं	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	घा	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ
सा	-	सा	ग	-	ग	म	प	पध	सानी	घ	-	प	प
दा	ऽ	स	नू	ऽ	त	जि	मा	कऽ	ऽऽ	मा	ऽ	ए	क
x			२				०			३			

-	-	-	ध	प	घ	म	प	-	-	ग	म	पघ	नीसा
ऽ	ऽ	ऽ	ची	ऽ	ऽ	क	मे	ऽ	ऽ	क	ऽ	ईऽ	ऽऽ
सा	सा	-	नी	-	घ	नी	प	घ	-	प	-	म	-
ढ	ळ	ऽ	ह	ऽ	ळ	ऽ	ढो	ऽ	ऽ	लूँ	ऽ	गी	ऽ
(ग)	-	-	प	-	म	-	ग	ग	सा	रे	-	सा	-
वा	ऽ	ऽ	य	ऽ	सा	ऽ	व	रि	ऽ	यो	ऽ	तो	ऽ
नी	-	-	सा	-	-	रे	ग	प	-	म	-	ग	रे
प्रा	ऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ह	मा	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ऽ	ऽ
रे	ग	-	-	-	ग	म	प	पघ	सानी	घ	-	प	-
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	यो	ऽ	भू	ठोऽ	ऽऽ	जु	ऽ	ग	ऽ
ग	-	-	म	-	-	-	मप	ग	-	सा	रे	ग	सा
ला	ऽ	ऽ	गे	ऽ	ऽ	ऽ	खाऽ	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ऽ	ऽ
सा	-	-	-	-	ग	प							
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ,	गो	ऽ	विदो	तो	प्राण	हमारो	रे	..	
×			२				०			३			

इस राजस्थानी भजन में भक्तिमति मीरा इस जग को झूठा बतलाकर भगवान् के चरणों में पहुँचने की कामना करती है। आत्मशक्ति के लिये वह छोटे-छोटे स्थानों पर जाने की अपेक्षा सीधे प्रभु के दरबार में पहुँचना चाहती है। यह कामना साधु-सतों की सगति से पूरी हो सकती है। उनको वह मारण-चौक में भक्तिपूर्वक भोजन कराना चाहती है।

लोककीर्तन

लोकभजन और लोककीर्तन की पृष्ठभूमि में विशेष अंतर नहीं। भजन में श्राव्यात्मिक तत्त्वों का आधिक्य होता है तो कीर्तन में लय और गेय तत्त्व अधिक प्रबल होते हैं। कीर्तन बहुधा नृत्य-प्रधान होते हैं, अतः उनकी चालें भजनों की अपेक्षा अधिक द्रुत होती हैं तथा उनमें स्वर-लालित्य भी भजनों से

अधिक होता है। शब्दों में व्यंजनात्मक शक्ति की कमी तथा वर्णन की प्रधानता होती है। कीर्तन की तालें सरल होती हैं। मजनो में कीर्तन की अपेक्षा आध्यात्मिक तत्त्व अधिक प्रचल होता है। कीर्तन आराध्य देव के सन्मुख ही होता है, इसलिये उनमें सौन्दर्य-वर्णन अधिक होता है। मजनो में आराध्य देव की उपस्थिति आवश्यक नहीं, इसलिये अनुपस्थित विषय के लिये अनेक रहस्यमयी बातें उन्हें आध्यात्मिकता प्रदान करती हैं।

पारिवारिक एवं शृंगारिक गीत

लोकगीतों में इन गीतों की संख्या सबसे अधिक है। ये गीत लोक-जीवन के प्रत्येक पक्ष के साथ जुड़े हुए होते हैं। शादी-विवाह, विरह-मिलन, माई-भौजाई, सास-बहू, वर-वधू सबही अनंत कल्पनाओं से युक्त ये गीत नाना प्रकार की व्यंजनाओं की सृष्टि करते हैं। इस प्रकार के गीतकाव्य-तत्त्व तथा शब्द-सौष्ठव की दृष्टि से सर्वांगपूर्ण, मनोरंजक, मधुर तथा सर्वाधिक लोकप्रिय भी होते हैं। इनका संचार-क्षेत्र तथा जीवनकाल सर्वाधिक विस्तृत और विपद होता है। इन गीतों का स्वर-सौष्ठव तथा स्वर-सौन्दर्य भी अपूर्व होता है तथा उनकी अभिव्यजनाएँ अधिक निखरी हुई और मुखरित होती हैं। उनमें हृदय के भावों के साथ ही स्वर-लहरियों का फैलाव और गुंथाव होता है। इन गीतों में मनुष्य के हास, लास, उच्छ्वास, आनन्द, विरह, सताप, सवेदना, स्नेह, सहानुभूति और सौहार्द के भाव विशेष रूप से निहित रहते हैं, अतः उनमें काव्य-सौन्दर्य के साथ स्वर-सौन्दर्य की अपूर्व छटा दृष्टिगत होती है। लोकसंगीत की यह ऐसी शैली है, जिसमें मानव-मन को सर्वाधिक अनुरजित और अभिव्यक्त होने का अवसर मिलता है। वह भावों की निष्पत्ति के साथ ही उपयुक्त स्वरों की सृष्टि करता है तथा अपने भावमौलिक स्वरों को शब्दों से सवारता है। यही कारण है कि लोकसंगीत का यह विशिष्ट पक्ष अत्यन्त समृद्ध और रसपूर्ण पक्ष है। इन गीतों की रचनाओं में लालित्य के साथ वैविध्य तथा कमनीयता और मृदुता भी है। कला की दृष्टि से भी ये गीत सर्वोपरि हैं। साधारणतः लोकसंगीत में भाव-पक्ष प्रधान तथा कला-पक्ष गौण रहता है, परन्तु इस विशिष्ट शैली के गीतों में कला-पक्ष भाव-पक्ष के समकक्ष ही रहता है।

ये गीत उत्सव, त्यौहार तथा जीवन के शून्य क्षणों को रस-प्लावित करने के निमित्त विशेष रूप से गाये जाते हैं। उनमें साहित्य की दृष्टि से भी नाना प्रकार की अद्भुत व्यंजनाओं के दर्शन होते हैं तथा भावों के उतार-चढ़ाव के साथ ही स्वरों में भी विलक्षण उतार-चढ़ाव निहित रहता है, जो उन्हें

अद्वितीय सौन्दर्य प्रदान करता है। ये ही ऐसे गीत हैं जो चिरकाल तक मनुष्य के दुःख-सुख में सच्चे जीवनसंगी का काम करते हैं। इन गीतों में मानवीय जीवन की मूलभूत अभिव्यजनाओं तथा समष्टिगत जीवन का सुन्दर चित्रण रहता है। मानव-मन की विविध स्थितियों में जो अभिव्यजनाएँ स्वाभाविक होती हैं, उन्हीं का उनमें चित्रण होता है। वे सम्पूर्ण समाज को मान्य होती हैं, सबके मन को भाती हैं, सबकी भाव-स्थितियों में रम जाती हैं। प्रत्येक व्यक्ति उनमें अपनापन अनुभव करने लगता है तथा उनकी स्वर-लहरियों में रमता हुआ सराबोर हो जाता है। पारिवारिक जीवन की इन मूलभूत अभिव्यजनाओं को चित्रित करनेवाला एक राजस्थानी लोकगीत स्वरलिपि सहित प्रस्तुत है :-

पारिवारिक गीत

छप्पर पुराणो पिया पडगयो जी तिडकन लागा वाँम
 तिडकन लागा वाँस ओ जी पिया वाँस
 अब घर आय जावो वरखा मोकळी हो जी ।
 वादल में चमके ढोला बीजली जी, मेळीं में डरपे घर री नार
 मेळीं में डरपे घर री नार, ओ जी पिया नार
 अब घर आय जावो म्हारा बालमा हो जी ।
 गोरी तो भीजे ढोला गोखडे जी, आलीजो भीजे परदेस
 आलीजो भीजे परदेस, हो जी पिया देस
 अब घर आय जावो गोरी रा बालमा हो जी ।
 कुवो व्है तो ढोला थागलूँ जी, समन्दर थागयो नी जाय
 समन्दर थागयो नी जाय, हो जी ढोला जाय
 अब घर आय जावो फूल गुलाब रा हो जी ।
 टावर व्है तो आलीजा राखलूँ जी, जोवन राख्यो नी जाय
 जोवन राख्यो नी जाय, हो जी ढोला जाय
 अब घर आय जावो वरखा मोकळी हो जी ।
 तिनको व्है तो पिया तोडलूँ जी, प्रीत न तोडी जाय
 प्रीत न तोडी जाय, हो जी ढोला जाय
 अब घर आय जावो वरखा मोकळी हो जी ।
 अस्सी ने टका री पिया चाकरी जी, लाख मोहर री घर री नार
 लाख मोहर री घर री नार, हो जी पिया नार,
 अब घर आयजावो वरखा मोकळी हो जी ॥

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

सा मा सा रे	ग म ग म	- गम प प	मप घप म ग
छ प्प र पु	रा एो पि या	S पS इ ग	योS SS जी S
म रेग ग रे	सा - रेग पम	ग रे - -	- - - रे
S तिड क न	ला S गाS SS	वा S S S	S S S स
- मारे रे रे	रेग गरे गम मग	म रेग ग सा	प प मग म
S तिड क न	लाS SS गाS SS	S वांS S स	हो जी ढोS ला
रे रेग ग सा	सा रे सा नी	- पप नी नी	सा सा रेग पम
S वाS S स	अ व घ र	S आय जा वो	व र खाS SS
गम रेग ग रे	मा - गरे नी	सा - - -	- - - -
SS मोS S क	ळी S होS S	जी S S S	S S S S
x	२	x	२

शेष गीत भी इसी धुन में गावें ।

इस राजस्थानी लोकगीत में एक विरहिणी स्त्री अपने विछुड़े हुए प्रीतम से कहती है कि इस घर के छप्पर भी पुराने पड़ गये हैं, उसके बास तिडकने लगे हैं, अत्यधिक वर्षा से समस्त छत भी टपकने लगी है, अब तुम शीघ्र ही घर आजाओ । वादलो में विजली चमक रही है, जिससे तुम्हारी प्रियतमा भयभीत होरही है । तुम्हारी गोरी घर के गवाक्ष में भीज रही है और तुम परदेश में भीज रहे हो । हे प्रियतम ! यदि कोई साधारण कुआरा होता तो उसकी गहराई का पता लगा लेती, परन्तु इस प्रेम के गहन समुद्र की गहराई मुझसे नापी नहीं जा रही है । अगर वच्चा होता तो उसे मैं समझा बुझाकर मैंमाल लेती, परन्तु यह मेरा यौवन मुझसे सँमाला नहीं जा रहा है । यदि पत्र होता तो मैं पढ़कर सतोष कर लेती, परन्तु मेरा यह भाग्य मुझसे वाचा नहीं

जारहा है। हे प्रियतम ! तुम्हारी यह परदेस की नौकरी तो अस्सी टके (पैसे) की भी नहीं होगी, परन्तु तुम्हारी स्त्री तो एक लाख मोहर की है। अब शीघ्र ही उसकी सुघ लो और तुरत घर आजाओ। मुझसे तुम्हारा वियोग सहा नहीं जाता है।

इन गीतों की लय मध्यम दर्जे की होती है, न बहुत अधिक द्रुत और न विलम्बित। लय का यह क्रम गीतों में अभिव्यजित काव्य की व्यंजनाओं पर भी अवलम्बित रहता है। यदि अत्यधिक हर्ष-उल्लास का गीत है तो उस गीत की लय कुछ तेज और स्पष्ट होती है। यदि गीत का भाव-पक्ष विपाद की अभिव्यजना करता है तो उसकी लय अपेक्षाकृत धीमी और गुथी हुई होती है। ऐसे गीतों की सख्या भी सर्वाधिक होती है तथा लोकगीतों की अधिकांश श्रेणियाँ इसी एक विशिष्ट श्रेणी में समाविष्ट होजाती हैं।

नृत्यगीत

ये गीत अन्य गीतों की तुलना में अपनी विशेषता रखते हैं। लोकनृत्य तथा लोकसगीत दोनों ही अपने जन्मकाल से ही एक दूसरे से जुड़े हुए हैं। जहाँ नृत्य है वहाँ गीत अवश्य है। क्योंकि बिना गीत के लोकनृत्य की कल्पना ही नहीं की जा सकती। नृत्य और गीत की उत्पत्ति के कारण प्रायः एक ही हैं। आन्तरिक उच्छ्वास के समय मानव-मन एक ही साथ शरीर में उमग तथा हृदय में स्वर की निष्पत्ति करता है। ऐसे समय जो गीत उच्चरित होते हैं, वे अत्यधिक गतिशील होते हैं। नृत्यगीतों में स्वर-सौष्ठव शब्द-सौष्ठव से कहीं अधिक शक्तिशाली होता है। इन गीतों में बहुधा स्वरों की सीमा सक्षिप्त तथा रचना सरल होती है। कहीं-कहीं तो शब्दों का लोप ही होजाता है, केवल स्वर ही स्वर रह जाते हैं। इन गीतों का काव्य-पक्ष प्रायः दुर्बल ही होता है। कुछ गीत ऐसे भी हैं, जिनकी रचना केवल नृत्य के प्रयोजन से होने के कारण तालवाद्य की ताल के समान मालूम होते हैं। आदिवासियों के अधिकांश गीत इसी प्रकार के हैं। नृत्य की भाव-भंगिमाओं और गतिविधियों के समानान्तर ही इन गीतों की रचना होती है। इन गीतों में स्वरों की उछलकूद अधिक मात्रा में रहती है। नृत्य की एक चाल से दूसरी चाल पर फुदकने के लिये स्वर भी फुदकते रहते हैं और किसी मन्द्र स्वर से तुरन्त तीन-चार स्वर छोड़कर अन्य सप्तक के स्वरों की यात्रा करते हैं।

इन गीतों की रचनाएँ बहुधा नृत्य करते समय ही होती हैं। नृत्यनिरत मन की उमग नृत्यानुकूल ही स्वरों की निष्पत्ति करती है, जो धीरे-धीरे रुढ़

हो जाते हैं, उन्हे शब्द का जामा वाद में पहिनाया जाता है । नृत्यगीत सामूहिक और सामुदायिक होने के नाते उनकी स्वर-रचना भी विशिष्ट प्रकार की होती है । इन गीतों में स्वरों की पेचीदगिया नहीं के बराबर होती हैं । ऐसे गीत अधिकांश लयप्रधान होते हैं, जिन पर अनायास ही पाँव चल पड़ते हैं । ऐसे नृत्यगीत जब सामूहिक नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं तो दर्शकों पर उनका विचित्र सा प्रभाव पड़ता है । नृत्य जब अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है तो ऐसा प्रतीत होता है कि वह गतिहीन बन गया है और उसके साथ चलनेवाला गीत उसकी ताल में परिवर्तित होगया है । ऐसे नृत्यगीतों में बहुधा ताल-वाद्य की ज़रूरत नहीं पड़ती, क्योंकि वे स्वयं ही ताल-वाद्य बन जाते हैं । इस प्रकार के एक राजस्थानी नृत्यगीत का नमूना स्वरलिपि सहित प्रस्तुत है—

नृत्यगीत

हालोनी डमराणी म्हारा माथा ना मोडीला राज
मोडीला वाधी ने मरवा तम्मैं कियाँ जाता राज
मोडीला वाधी ने हम्मैं खेता रा रखवाळी राज
वारा वारा वरसाऊँ मरवा तम्मैं कियाँ जाता राज
वारा वारा वरसाऊँ हम्मैं चाकरिया ने ग्याता राज
वारा वारा वरसाऊँ म्हारी वाडिया सूनी रई ओ राज

स्वरलिपि (ताल खेमटा)

प	—	प	नी	नी	नी	सा	—	सा	नी	सा	—
हा	५	लो	नी	ड	म	रा	५	णी	म्हा	रा	५
रे	—	रे	रे	सा	ग	रे	सा	सा	सा	—	सा
मा	५	था	ना	मो	५	डी	५	ला	रा	५	ज
×			०			×			०		

(शेष गीत भी इसी धुन में गाया जायगा ।)

यह राजस्थानी भीलो का एक नृत्यगीत है, जो उनके प्रत्येक नृत्य प्रसंग पर नाच के साथ गाया जाता है । इसकी स्वर-रचना में जो लय के विशिष्ट खटके हैं, जिनसे नृत्यनिरत-स्त्री पुरुषों के पद-संचालन में स्फुरणा उत्पन्न होती है, विशेषरूप से अध्ययन योग्य है ।

नृत्यगीत भी नानाप्रकार के होते हैं। वे गीत जो धार्मिक नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं, उनकी प्रकृति वैसी ही होती है, जैसी धार्मिक गीतों के संबन्ध में वर्णित की गई है। कुछ गीत वे हैं, जो उत्सव, त्यौहार सम्बन्धी नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं। इन गीतों का ताल-अंग धार्मिक नृत्यों से भी अधिक प्रधानता प्राप्त होता है। उनमें शब्द का महत्त्व धार्मिक नृत्यों में प्रयुक्त होनेवाले गीतों से कुछ अधिक होता है। कुछ विशिष्ट प्रकार के नृत्यगीत वे हैं, जो सख्या में अपेक्षाकृत कम होते हैं और मोद-मंगल के समय छोटे समूह तथा कभी-कभी वैयक्तिक नृत्यों में प्रयुक्त होते हैं। ऐसे गीतों का ताल-पक्ष गौण तथा शब्द और स्वर-पक्ष अपेक्षाकृत प्रबल होता है। इन गीतों की लय प्रायः धीमी होती है। एक प्रकार के नृत्यगीत वे हैं, जिनमें शब्दों का कतई लोप हो जाता है, केवल स्वर ही स्वर रह जाते हैं और नृत्यों में उन स्वरों की केवल गूँज ही गूँज प्रयुक्त होती है। आदिवासियों के अनेक नृत्यों में इस प्रकार के गीत प्रयुक्त होते हैं, विशेष करके मणिपुर तथा त्रिपुरा की आदिमजातियों में ऐसे गीत अत्यंत विलम्बित गति में सचरित होते हैं, जिनकी लय बहुत ही धीमी होती है, क्योंकि बिना शब्द-चयन के केवल स्वरों की बधिशें नगी सी लगती हैं और कुछ हद तक निष्प्राण भी। इन गीतों की रचनाएँ दो या चार स्वरों से अधिक की नहीं होती और वे केवल स्वरों के निरर्थक जोड़-तोड़ सी प्रतीत होती हैं। एक प्रकार का नृत्यगीत वह है, जो नृत्यों के साथ प्रयुक्त तो होता है, परन्तु जिसे नृत्यकार स्वयं नहीं गाकर दर्शकगण गाते हैं और नृत्यकार उस पर नृत्य करते हैं। नृत्यकारों को स्वयं ये गीत गाने नहीं पड़ते, अतः इनकी लय अन्य गीतों से सर्वाधिक तीव्र तथा द्रुतगामिनी होती है। अन्य नृत्यगीतों में जहाँ नृत्य के निमित्त द्रुतलय की आवश्यकता होती है, वहाँ वह नृत्यकारों को थका देनेवाली भी होती है, क्योंकि उन्हें स्वयं को गाना भी पड़ता है और नाचना भी।

इन क्रियाशील गीतों के संबन्ध में एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण बात यह है कि जो गीत स्त्रियों द्वारा गाये जाते हैं उनकी लय धीमी तथा उनकी गति चक्राकार होती है। उन्हें सुनते समय यह पता नहीं लग सकता कि वे कहाँ से शुरू होते हैं और कहाँ खत्म होते हैं। उनकी एक पक्ति से दूसरी पक्ति का विलगाव बहुत कठिन होता है। स्त्रियाँ नाचते समय अपनी धुन में ऐसी रम जाती हैं कि वे प्रत्येक पक्ति को एक ही धुन में धुमाती जाती हैं। इन गीतों की अपेक्षा पुरुषों के गीत अधिक गतिशील और लयप्रधान होते हैं। उनमें कमनीयता कम और सजीवता अधिक होती है। नृत्यगीतों में एक महत्त्वपूर्ण भेद और है, वह

है एक ही जगह बैठकर गाये जानेवाले और चलते-फिरते गाये जानेवाले गीतो का । राजस्थान के शादी, विवाह, मांडें, फेरे, पूर्वज, रातीजगे आदि के गीत, जो स्त्रियों द्वारा एक ही जगह बैठकर गाये जाते हैं, लय और स्वर-रचना की दृष्टि से अत्यंत श्लथ होते हैं और मंदगति में गाये जाते हैं, परन्तु मेलो-ठेलो में जाते समय गाये जानेवाले गीतो की लय अति तीव्र तथा वन्दिशें अत्यंत चुस्त होती हैं ।

इतिवृत्त्यात्मक गीत

इन गीतो का गेय पक्ष अत्यंत दुर्बल और वर्ण्य पक्ष बहुत ही प्रबल होता है । उनमें केवल शब्दों का जाल बिछा रहता है तथा उनकी स्वर-रचना बहुत ही प्राथमिक और शिथिल होती है । उनकी स्वर-सीमा सक्षिप्त और रचना सुनने में बहुत ही ढीली होती है । इन गीतो में राजस्थान के पड-गीत, महाराष्ट्र के पवाड़े तथा राव-भाटो के विरुदावली-गीत शुमार होते हैं । ये गीत विशिष्ट याचक जातियों द्वारा अपने यजमानों की प्रशंसा में गाये जाते हैं । कई गीतो में केवल वशों के नाम होते हैं जो थोड़े स्वरों में पुश्त-दर-पुश्त गिनाये जाते हैं । कुछ में केवल प्रशंसासूचक शब्दों का जाल बिछा रहता है । कुछ गीतों में किसी देवता का शुक और नीरस गुरागान मात्र रहता है । कुछ में केवल वस्तुओं, पौशाकों तथा अलंकरणों की सूचियाँ गिनाई जाती हैं । ये गीत प्रायः शब्दप्रधान होते हैं तथा ऐसे स्वरों में गुये हुए होते हैं, जो गाने में केवल कविता-पाठ से प्रतीत होते हैं । इन गीतों में एक विशेषता यह है कि गाते समय गीत की पक्ति के अंत में एक ही स्वर पर रुककर काफी मात्राओं तक एक विशिष्ट प्रकार की धुन पैदा करने की चेष्टा की जाती है । महाराष्ट्र के पवाड़ों में जैसे जी, जी, जी, राजस्थान के पड-गीतो में रे रे रे, ए ए ए आदि अक्षरों की गेय दृष्टि से पुनरावृत्ति की जाती है । सच तो यह है कि समस्त गीत में यही उसका गेय पक्ष है, शेष सब केवल गेय गद्यमात्र है । ये सब गीत प्रायः तीन स्वरों में ही चलते-फिरते हैं । उनमें कोई उतार-चढ़ाव तथा वैविध्य नहीं होता तथा उनका काव्यपक्ष भी प्रायः कुछ नहीं के बराबर होता है ।

व्यवसायिक लोकगीत

लोकसगीत का यह पक्ष सगीत की दृष्टि से अत्यंत संपन्न तथा महत्त्वपूर्ण पक्ष है । व्यवसायिक जातियों द्वारा गाये जाने के कारण वह सगीत के लोक-पक्षीय तत्त्वों से कुछ विलग अवश्य हो गया है, परन्तु उसकी आत्मा अभी भी

लोकसगीत की ही है। इन गीतों के पीछे आजीविका उपार्जन का उद्देश्य सम्मुख रहने से वे इन जातियों द्वारा विशेषरूप से सजाये-सँवारे जाते हैं। इन की स्वर-रचनाएँ अत्यंत परिष्कृत, प्राजल, रसपूर्ण, सर्वगुणसम्पन्न तथा वैविध्यपूर्ण होती हैं। गेय गुणों से ओतप्रोत इन रचनाओं का स्वर-संचार भी अत्यन्त विषद होता है। शास्त्रीय सगीत की तरह ही इनमें स्थाई, अतरे का स्वरूप कुछ-कुछ स्पष्ट होने लगता है। इन गीतों के मूल कलेवर को छोटी-छोटी मुरकियों, तानों तथा विशेष भटकों से सजाया-सँवारा जाता है। इनकी तालें भी कुछ हद तक वक्र होती जाती हैं, जैसे भूमरा, चाचर आदि। इन जातियों द्वारा अपने यजमानों के सम्मुख गाये जाने के कारण इन गीतों में काफी प्रौढता आ गई है। इनमें महाराष्ट्र के पवाडे, राजस्थान की भाडें, लावणियाँ, उत्तर प्रदेश की कजरी, राजस्थान की श्रोलूँ, पीपली, पौमचो आदि गीत शुमार किये जा सकते हैं। कुछ गीत शास्त्रीय सगीत की ठुमरी शैली के अनुरूप हैं। कुछ का गेय पक्ष इतना प्रबल है कि कतिपय शास्त्रीय सगीतज्ञ भी इन्हे अपनाने लगे हैं। इन गीतों में स्वर-सौन्दर्य के साथ ही काव्य-सौन्दर्य भी प्रचुर मात्रा में है। कुछ गीतों की चलत फिरत शास्त्रीय सगीत की ख्याल शैली के अनुरूप है, स्वरो की वदिश में रहकर भी उनमें इधर-उधर सचरित होने की प्रवृत्ति स्पष्ट परिलक्षित होती है। राजस्थान में इस प्रकार के सगीत की पोषक और रक्षक जातियों में ढोली, मिरासी, लघे, भाट, ढाढी, सरगडे, भोपे, राव, वैरागी, कामड, कलावत, वारेठ, भाड, भवाई आदि जातियाँ शुमार हैं। ये गीत विशेषकर सगीत के जलसो, दावतो, विवाह-शादियों तथा मागलिक श्रवसरो पर सस्कारिक गीतों की तरह कुछ विशिष्टजनों द्वारा गाये जाते हैं। इनमें साहित्यिक छटा के दर्शन होते हैं और गायक के व्यक्तित्व की छाप भी इन पर अंकित रहती है। गानेवाला भी उन्हें अपनी रुचि के अनुकूल बना लेता है। इस प्रकार के गीत के उदाहरणस्वरूप एक राजस्थानी भाड स्वरलिपि सहित प्रस्तुत की जाती है -

व्यवसायिक गीत

भांड

म्हारा साचोडा मोती हाले तो ले चालू मुरधर देस
हा हाले तो ले चालू मुरधर देस रे घण मेगा मोती
हाले तो ले चालू मुरधर देस

दोहा

ए रे मोती सीप का कोन तपस्या कीन
कचन के ढिग बैठ के, सो अघरन को रस लीन
रे घण मेगा मोती हाले तो ले चालू मुरधर देस

स्वरलिपि (ताल दादरा)

									सा	सारे	नी
									म्हा	राऽ	ऽ
सा	ग	ग	गमध	प	-	ग	म	-	पधनीसा	ध	म
सा	चो	डा	मोऽऽ	ती	ऽ	हा	ले	ऽ	तोऽऽऽ	ऽ	ले
मप	म	रेसा	सारे	गरे	गसा	सा	-	सा,	गम	पध	नीसा
चाऽ	लू	ऽऽ	मुर	धऽ	ऽर	दे	ऽ	स,	हाऽ	ऽऽ	ऽऽ
नी	सां	-	नी	सा	-	सारें	नी	धप	पध	नीध	नीप
हा	ले	ऽ	तो	ले	ऽ	चाऽ	लू	ऽऽ	मुर	धऽ	ऽर
पब	सानी	ध	प	म	गम	गरे	ग	-	गमध	प	-
देऽ	ऽऽ	स	रे	ध	राऽ	मेऽ	गा	ऽ	मोऽऽ	ती	ऽ
ग	म	-	पधनीसा	ध	म	मप	ग	रेसा	सारे	गरे	गसा
हा	ले	ऽ	तोऽऽऽ	ऽ	ले	चाऽ	लू	ऽऽ	मुर	धऽ	ऽर
सा	-	सा,	सा	सारे	नी						
दे	ऽ	स,	म्हा	राऽ	ऽ	साचोडा	मोती			
x			o			x			o		

दोहा (बिना ताल के)

गमपधनीसानी नी - नी - नी - नी - नी - रें सारें नीसा धनी - - ध
 हा SSSSSS ए S रे S मो S ती S सी S प काS S S S S S S
 सा - सा सा सा - नी रें सा - - - - - सा
 को S न त प S स्या S की S S S S S S न,
 नी - नी नी नी - नी नी नी - नी सानी धनी - - ध
 क S च न के S ढि ग वै S ठ केS SS S S S
 सा सा सा सा सा - नी रें
 अ ध र न को S र स

(ठेका शुरू)

सानी (<u>ली</u> S (<u>रेंसा</u> (<u>नी</u> (<u>न</u>	ध रे	पध घS	प रा	म मे	गम गाS	रेग (<u>SS</u> (<u>सा</u> S	म मो	प ती	- S
ग हा	म ले S	- तोSSS (<u>सा</u> (<u>ध</u> (<u>S</u>	ध ले	म चाS (<u>लू</u> (<u>S</u>	ग लू	सा S	सारे (<u>मुर</u> (<u>घS</u> (<u>S</u>	गरे (<u>घS</u> (<u>S</u>	गसा (<u>S</u> (<u>S</u>
सा दे	- S	सा म्हा	सारे (<u>राS</u> (<u>S</u>	नी S,	साचोडा मोती	
x		o		x			o		

इस लोकगीत की स्वर-रचना शास्त्रीय सगीत की ठुमरी-रचना के समान है। व्यवसायिक जातियों द्वारा प्रयुक्त होने के कारण इसे अत्यन्त अलकृत ढंग से गाया जाता है।

नाट्यगीत

इस शैली के गीत कुछ अंशों में नृत्यगीतों की श्रेणी में आ जाते हैं, फिर भी उनकी अपनी प्रकृति तथा उनका अपना व्यक्तित्व है। ये गीत नाटक

के साथ गाये जाते हैं, इसलिए इन्हें नाट्यसंगीत की सजा प्राप्त हुई। लोक-जीवन में जो अनेक नाट्य विखरे हुए हैं, उनके मुख्य माध्यम ये ही गीत हैं। भारतीय परम्परा में लगभग सभी लोकनाट्य पद्यों में खेले जाते हैं। ये पद्य अत्यधिक ऊँचे स्वर एवं विविध धुनों में इसलिए गाये जाते हैं, क्योंकि अभिनेताओं को बिना ध्वनि-विस्तारक यन्त्र के स्वयं गाकर अपने सहपात्रों के साथ वार्तालाप द्वारा अपना वाणी-लालित्य दर्शाना पड़ता है। इन नाट्यगीतों में गेय तत्वों का अभाव रहता है, क्योंकि वे नाट्य के कयोपकथन के रूप में प्रयुक्त होते हैं, स्वतन्त्र गीतों के रूप में नहीं। यदि अभिनेता गीतों की वारी-कियों में ही फँस जावें तो निश्चय ही कयोपकथन अपने मूल उद्देश्य से गिर जाय। इन गेय सवादों के साथ अभिनेताओं को अपने अंगों का नाट्योचित संचालन भी करना पड़ता है, इसलिए नाट्यगीतों की स्वर-रचना भी विशेष प्रकार की होती है। गाते-गाते कहीं भी गीत को तोड़ना पड़ता है, अतः लय की दृष्टि से जो जगह बीच में पैदा हो जाती है उसे अभिनेता लय-तालयुक्त अंगमगिमाओं के संचालन से भरता है। चूँकि ये गीत अभिनय आदि के साथ स्वयं सवाद बनकर अवतरित होते हैं, इसलिए उनमें प्रायः ताल की वक्रता तथा नय का टेढ़ापन रहता है। प्रत्येक अभिनेता अपने व्यक्तित्व का चमत्कार दर्शाने के लिए इन गीतों को अत्यन्त अलङ्कृत ढंग से प्रस्तुत करने की कोशिश करता है।

ये नाट्य विशाल जनसमूह के समक्ष खुले में प्रदर्शित होते हैं, इसलिए पात्रों को अपना वाणी-चमत्कार दर्शाना जरूरी होता है। यही कारण है कि उनके गीत-सवाद आलापप्रधान होते हैं तथा ऊँचे स्वरों में गाये जाते हैं। प्रत्येक गीत की अन्तिम पंक्ति को लम्बी आलाप के साथ गाना पड़ता है, जिससे उसकी आवाज़ दूर तक फैल सके और लोगों का ध्यान उसकी ओर आकर्षित हो सके। घंटों तक नाट्य-पात्रों को रगमञ्च पर अनेक भूमिकाएँ अदा करनी पड़ती हैं, इसलिए उनके गीतों को उठाने के लिए रगमञ्च पर अनेक सह-गायक भी होते हैं। पात्र जब गाते-गाते थक जाते हैं तो सह-गायक उनके गीत-सवादों को स्वयं गाने लगते हैं और उन्हें (पात्रों को) अपना अंग तथा पद-संचालन अत्यंत चमत्कारिक ढंग से प्रस्तुत करने का अवसर मिल जाता है। उस समय सह-गायक भी अपनी प्रतिभा का परिचय देने लगते हैं। यही कारण है कि नाट्य-गीत स्वतन्त्र गायेजानेवाले गीतों में अत्यन्त निम्न होते हैं, उनकी बरिसे ही ऐसी होती है कि वे बँटे-बँटे गाये ही नहीं जा सकते, उनके साथ फिसलों का भंग होना ही चाहिए। इसलिए ये गीत तम स्वरों में गीतों लय के साथ रचे जाते हैं, तथा उनका स्वर-संचालन मध्य और तार मन्द्रक ही में होता है

ताकि अधिक से अधिक जनता को उनका लाभ मिल सके । ये गीतसवाद वार्तालाप के रूप में धाराप्रवाह प्रयुक्त होते हैं इसलिए उनकी धुन बहुधा एक समान ही होती है तथा छोटे-छोटे पदों में उनका विभाजन होता है । नाट्यसंगीत लोकसंगीत का बहुत ही महत्त्वपूर्ण पक्ष है । यद्यपि गेय पक्ष का वैविध्य उसमें नहीं है फिर भी लय का चमत्कार उसमें चरम सीमा तक पहुँच गया है । व्यवसायिक नाट्यगीत का उत्कृष्ट उदाहरण राजस्थान के इस ख्याल-गीत में देखिये—

ख्यालगीत

(स्थाई)

बड़ी छै निरभागण तू राणी
बड़ी छै निरभागण तू राणी ..
पारस भेटा होय ॥ बड़ी छै०
उतर जाये मुखडा रो पाणी
उतर जाये मुखडा रो पाणी
पारस पीक न होय ॥ बड़ी छै०

(अतरा)

बणजारो बोटल भर बैठ्यो, माडी छै मतवाळ
मिरगानैणी सनमुख आबो, चोपड दीनी डाल
बड़ी छै निरभागण तू राणी

(शेष गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है ।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

स्थायी

			सा	सा ग ग म
			ब	डी छै नि र
— गप म ग	सारे नी सा रे	ग — —,	सा	
S भाऽ ग ण	तूऽ S रा S	णी S S,	ब	डी छै निरभागण
— नी नी नी	सानी साघ पघ म	मप ग ग,	सा	सा ग ग म
३ पा र स	भैऽ S टाऽ S	होऽ S य,	उ	त र जा ये
x	०	x	०	

- गप म ग	सारे नी सा रे	ग - -, सा	- - - -
S मुख डा S	रोS S पा S	णी S S, S	S S S S
- नी नी नी	सानी साध पध म	मप ग ग, सा	सा ग ग म
* पा र स	पीS SS कS न	होS S य, उ	त र जा ये
			मुखडा रो पाणी

अतरा

सासा सा ग गम	पप पप प प	- पध ध धप	पध सानी ध प
वरु जा रो वोS	तल भर वै ठ्यो	S माडी छै मत	वास SS S छ
साग ग ग ग	गम मप मग म	- नी नी नी	सानी साध पध म
मिर गा नै णी	सन मुख आS वो	S चो प ड	दीS SS नीS S
मप ग ग, सा	सा ग ग म		
डाS S ल, व	डी छै नि र	भागण तूं राणी
x	o	x	o

इस गीत की स्वर-रचना में लयकारी पद-संचालन के अत्यन्त अनुरूप है तथा समस्त गीत को गाते समय सभापण-परिपाटी का पूर्णरूप से पालन किया गया है।

लोकसंगीत का तालपक्ष

शास्त्रीय संगीत का ताल-पक्ष जितना जटिल होता है उतना लोक-संगीत का नहीं होता। साधारणतः लोकसंगीत की समस्त तालें ७, ८, ९ या १० मात्रा में होती हैं और उसकी लय क्रम से सरलता को लिए हुए होती है। जिस तरह लोकसंगीत की सृष्टि में शब्द तथा स्वर अनायास ही उद्भूत होते हैं उमी तरह उसके साथ ताल भी गीत की प्रकृति के अनुकूल गठित होती जाती है। जैसे-जैसे गीत-रचयिता के मन में स्वरो की निष्पत्ति होती है, वैसे-वैसे उसके मन में अनेक तरंगें उठती रहती हैं। यदि उसके भावों की

निष्पत्ति वक्र है तथा उसका मन अतिशय उद्विग्न तथा अनेक गुत्तियों से उलझा हुआ है तो उसके अनुरूप ही उसके स्वर अत्यन्त गुंफित तथा जटिल होते जाते हैं। ऐसी विषम स्थिति में गीत की ताल भी वक्र होती है। यही कारण है कि हर्षोल्लास के गीत जितने सरल, सुगम तथा प्रच्छन्न लय में होते हैं, उतने विषाद के गीत नहीं होते। यहाँ यह भी समझना असंगत नहीं कि भावों और स्वरों का जितना सामंजस्य लोकगीतों में होता है, उतना कहीं नहीं। यदि रचयिता का मन किसी विषाद से उद्विग्न है तो उस गीत की स्वर-रचना भी उस विषाद को उद्दीप्त करने वाली होगी। इसी तरह जब उसकी हृदय-तन्त्रियाँ उल्लास के अतिरेक से थिरकने लगती हैं तो उस समय की स्वर-रचनाएँ भी उस उल्लास के उद्दीपन में मदद करती हैं। इस उद्देश्य की पूर्ति गीत की लय भी करती है। साधारणतः लोकगीतों की लय में वक्रता नहीं होती और जो भी वक्रता कहीं-कहीं परिलक्षित होती है, वह भावावेग के कारण ही होती है।

लोकगीतों की तालें सीधी, खटकेदार, लयप्रधान तथा चक्राकार होती हैं। प्रत्येक गीत में एक स्थान पर मान होता है, जो शास्त्रीय संगीत की भाषा में सम कहलाता है, परन्तु सम और मान में बड़ा अन्तर है। शास्त्रीय संगीत के सम में अन्य मात्राओं का परिमाण निहित रहता है। उससे संगीतकार को अपनी मात्राओं की सीमा का पता लगता रहता है, जिससे वह अपनी स्वर-विस्तार-योजना का नियोजन करता है। यह उसके लिए वह मील का पत्थर है, जिससे वह अपनी गायन-संचरण-यात्रा का सही अनुमान लगाता है, वही उसकी दिशा-निर्देश करता है और सही गलत का मान कराता है। मान और सम लय के वे स्थान हैं, जो सभी रचनाओं में होते हैं, चाहे वह शास्त्रीय संगीत की रचना हो, चाहे लोकसंगीत की। वे संगीत के मेरुदंड हैं, जहाँ से लय का चक्र शुरू होता है, और पुनः वही पर समाप्त होता है। यदि यह मेरुदंड नहीं हो तो लय बिना उद्देश्य के चक्कर लगाती रहे और संगीतकार को उस चक्र में बुरी तरह उलझा दे। शास्त्रीय संगीत के सम में अन्य घटकों के फासले निश्चित रहते हैं, परन्तु लोकसंगीत का मान इस प्रयोजन से नहीं होता। लोकसंगीत की लगभग सभी तालें उनके खटकों की दृष्टि से मान से बराबर फासले पर होती हैं और चाचर, दीपचदी आदि तालों की तरह, लय के स्थान बराबर फासले पर होते हुए भी उनमें स्थानों का अन्तर रहता है, परन्तु उनका सम अर्थ एक ही होता है। परन्तु जब वे संचरण के समय क्रियाशील होती हैं तो उनमें अनिवार्य रूप से वक्रता का आभास मिलता है। भूमरा, चाचर, दीपचदी आदि तालों में यही विशेषता है।

बहुधा लोकसंगीत के मान के साथ जो तीया लगाने की परम्परा है, उससे कभी-कभी शास्त्रीय तालों का भ्रम होता है । शास्त्रीय संगीत के तीये सभी तालों के साथ प्रयुक्त किये जाते हैं तथा प्रत्येक ताल में तीये के अलग-अलग स्थान नियत हैं । दुगुन, चौगुन तथा सावारण लय के तीयो के उठान के स्थान शास्त्रीय संगीत में अलग-अलग होते हैं, परन्तु लोकसंगीत के तीयो में कोई पूर्व नियोजन नहीं होता । लोकसंगीतकार को यह भी मालूम नहीं कि मान कहाँ पर है, उसका अमुक गीत में कहाँ से उठाव होता है, कहाँ से उठने पर तीया मान पर नहीं आ सकता है । परन्तु फिर भी वह गाते समय सही मान का अनुमान कर ही लेता है और वजाने वाला अनजाने ही मान पर अत्यन्त सही जगह तीया लगा देता है । जिन तरह लोकसंगीत का वाद्य-कार अपने तारों के बाज बिना स्वर-ज्ञान के मही और शुद्ध तरीके से मिला लेता है, उसी तरह गाने-वजानेवाला मान के माने में जगह का भान नहीं होते हुए भी कभी गलती नहीं करता । राजस्थान के भवाई कलाकार की ढोलक चुनकर हम आश्चर्यचकित इसलिए हो जाते हैं कि वह अनजान ही में बिना किसी शास्त्रीय ज्ञान के ढोलक पर अत्यन्त वक्रगति की चालें बजाकर अपना चमत्कार प्रदर्शित करता है । भवाई नृत्यकार भी उसके साथ अत्यन्त वक्रगति से नाचकर विलक्षण चमत्कार दर्शाते हुए उसे आसमान के तारे दिखला देता है । भवाई की ढोलक-वादन-कला लोकशैली की होकर भी शास्त्रीय वादकों को एक बार तो आश्चर्य में डाल ही देती है ।

लोकसंगीत में ऐसे अनेक लोकगीत हैं, जिनका ताल-पक्ष बिल्कुल स्पष्ट नहीं होता, केवल लयमात्र से ही उसका काम चल जाता है । यहाँ लय और ताल का भेद भी समझ लेना आवश्यक है । लय गीत की वह स्वाभाविक चाल है, जिस पर गीत की मूलरचना का आधार होता है । हवा में जो वृक्ष के पत्ते हिलते हैं वे भी लय में हिलते हैं, कोयल जब कुहकती है तब भी वह लय ही में कुहकती है, वादल जब गरजते हैं तो वे भी लय ही में गरजते हैं, हम जब खाते हैं तो लय ही में हमारे होठ हिलते हैं, हम चलते हैं तब भी लय पर ही हमारे पाँव उठते हैं । लय वह अज्ञात और स्वाभाविक प्रक्रिया है, जिस पर समस्त ब्रह्माण्ड टिका हुआ है तथा विश्व की समस्त क्रियाएँ अवलम्बित रहती हैं । लय संचार-क्रियाओं की आत्मा है तो ताल उसका शरीर-पक्ष है । लय के विविध भागों, विभागों तथा अनुभागों के विविध समूह को ताल कहते हैं । मंच पूछिये तो लोकसंगीत में ताल शब्द का प्रयोग ही गलत है, उसमें सब कुछ लय ही है, ताल जैसी कोई चीज ही नहीं है । शास्त्रीय संगीत में

नी	-	सा	-	सा	-	सा	-	-	नी	नी	-
था	S	ने	S	पू	S	जा	S	S	भै	हू	S
नी	-	सा	सा	सा	-	सा	-	रे	सा	नी	-
मा	S	द	ळ	नो	S	ड	S	को	वा	गे	S
नी	-	सा	-	सा	-	सा	-	-	नी	नी	-
था	S	ने	S	पू	S	जा	S	S,	भै	हू	S
X						o					

(शेष पक्तियाँ भी इन्ही स्वरो में गावें।)

राजस्थान के इस भीलीगीत में शब्द-चयन प्रायः नही के बराबर है। स्वरो की सीमा भी बहुत छोटी है। केवल दो-चार स्वरो में ही इसका संचरण होता है तथा शब्दों की इसमें पुनरावृत्ति मात्र है।

लोकवाद्य और वाद्यसंगीत

लोकसंगीत में वाद्यसंगीत का बहुत बड़ा महत्त्व है। दो वस्तुओं के संघर्षण से जो आवाज़ निकली उसी में वाद्यसंगीत की कल्पना साकार हुई। उसी के आधार पर नानाप्रकार के प्रयोग हुए, जिनसे लोक और शास्त्रीय वाद्यों के अनेक स्वरूप हमें दृष्टिगत हुए। कठ-संगीत की तरह ही वाद्य-संगीत का भी प्रादुर्भाव हुआ है। सर्वप्रथम निष्पत्ति लोकसंगीत की हुई, उसके बाद कुछ विशिष्ट जनो ने वाद्यों में प्रयोग किये और अपने कठ-संगीत को उसमें उतारा। वाद्य-संगीत कठ-संगीत की तरह लोकप्रिय नहीं बना, क्योंकि कठ-संगीत में स्वाभाविक भावात्मक अभिव्यञ्जना बिना अभ्यास तथा पूर्व प्रयास के ही होती है। यह प्रक्रिया लोकवाद्यों में उतनी ही सच्चाई के साथ लागू नहीं होती, क्योंकि वाद्य बजाने में हस्तलाघव तथा बौद्धिक चातुर्य की आवश्यकता होती है। यदि वाद्य-वादन उतना ही सरल और स्वाभाविक होता तो आज प्रत्येक मानव के पास कोई न कोई वाद्य अवश्य होता। कठ-संगीत में किसी प्रकार के बाह्य उपकरण की आवश्यकता नहीं होती, जबकि वाद्य-संगीत में स्वयं वाद्य को ही उपलब्ध करना होता है। वाद्य यदि घर में पहले से उपलब्ध भी हो तो भी कुछ तो पूर्वभ्यास तथा प्रशिक्षण की आवश्यकता होती

ही है। सभी ऐसी प्रतिभाएँ नहीं हुआ करती जो अपने हाथ में वाद्य आते ही वजाने लगजाती हो।

वाद्यों में ताल-वाद्यों की उत्पत्ति सबसे पहले हुई, क्योंकि एक तो वह आसानी से उपलब्ध हो सकता है, दूसरा उसे वजाना भी सबसे आसान है। यदि कोई व्यवस्थित साज उपलब्ध नहीं भी हो सके तो भी दो चीजों को ताल में टकराने से सरल ताल की निष्पत्ति हो सकती है। यदि कुछ भी नहीं मिले तो भी दोनों हाथों से ताली तो बजाई ही जा सकती है। आदिकाल में मनुष्य को अपने गीत-नृत्यों के साथ जब ताल की आवश्यकता हुई तो मरे हुए पशुओं की खाल को मिट्टी के बर्तनों पर चढ़ाकर ताल-वाद्य बना लिया जाता था। उसके साथ ही थाली, लकड़ी आदि वजाने की भी प्रथा प्रारम्भ हुई। ये दोनों ही प्रकार के ताल-वाद्य आदि ताल-वाद्य हैं, जिनका प्रादुर्भाव आदिम सस्कृति के साथ ही हुआ, ऐसा प्रतीत होता है। ढोलक, तबला, पखावज, खोल, चग, ढोल, नक्काडे, डफ, खजरी आदि वाद्य वाद में विकसित हुए। जंगल में कटे हुए वांसों में आंधी-तूफानों से जब वायु का संचार हुआ और उससे जो भाँति-भाँति की आवाजें मुखरित हुईं, उनसे फूँक-वाद्य की कल्पना साकार हुई। सर्वप्रथम एक ही छेद को फूँककर स्वर निकाला जाता था और उसी को मूल स्वर (Basic note) मानकर हमारे आदिम भाइयों ने अपने गीतों का सृजन किया। ये ही प्राथमिक वाद्य वाद में वामुरी, अलगोजे तथा नानाप्रकार के फूँक-वाद्यों में विकसित हुए। मृत जानवरों की खालें खींचने में जो तनाव उत्पन्न होता था और उसकी आतों का नाना प्रकार की रस्सियों के रूप में प्रयोग किया जाता था, उस समय उनके तनाव में जो तुनतुनाहट पैदा होती थी, उससे नाना प्रकार की ध्वनियों का सृजन हुआ तथा उनसे तन्तु-वाद्यों की कल्पना साकार हुई। इस तन्तु-वादन के परिणामस्वरूप सबसे पहले बना हुआ वाद्य इकतारा है। इसी इकतारे के तारों को कुछ-कुछ अन्तर से दबाकर वजाने से जो विविध स्वरों की सृष्टि हुई उससे अन्य तन्तु-वाद्यों का विकास हुआ। इन तन्तु-वाद्यों में भी चुटकी चुटकाकर वजानेवाले वाद्य और वाद में गज से वजनेवाले वाद्यों का निर्माण हुआ। वाद्यों की यह अल्प कथा उसके संपूर्ण विकास और भाँति-भाँति के विकसित वाद्यों की ओर संकेत करती है।

यह मिथ हो चुका है कि अधिकांश वाद्यों की कल्पना कण्ठ-संगीत के वाद की कल्पना है जो कठ संगीत को अधिक प्रभावशाली बनाने के प्रयोजन से ही प्रादुर्भूत हुई है। लोकवाद्यों का विकास मूलतः कठ-संगीत की सगत के लिए

ही हुआ है। उनके स्वतन्त्र प्रयोग की कल्पना वास्तव में वाद की कल्पना है। लोकवाद्यों में कोई ऐसा वाद्य नहीं है जो केवल वजाने के उद्देश्य से ही बजाया जाता हो। ताल, मजीरे, सजरी, ढोल, नक्काड़े, नफीरी, वासुरी, चग, ढफ, अपग, बीन, इकतारा, दुतारा, धतूरा, सारंगी, रुवाव, कमाचा, जतर, रावण हत्ता आदि सभी वाद्यों का, स्वतन्त्ररूप से बजाने की दृष्टि से कोई मूल्य नहीं है। वे सब गीतों की संगति हेतु ही निर्मित होते हैं। इन सब माजों को मिलाकर एक साथ एक ही धुन में सामूहिक रूप से बजाने की प्रवृत्ति भी आधुनिक ही है। लोकसंगीत में वृन्द-वादन जैसी कोई चीज ही नहीं है। कुछ पेशेवर कला-जातियाँ आजीविका उपार्जन के लिए यजमानों के यहाँ तथा विवाह-शादियों में जुलूम के साथ जो साज बजाती हैं, वह वास्तव में वृन्द-वादन की परम्परा नहीं है।

लोकवाद्यों में कुछ वाद्यों की सृष्टि गायन की कुछ विशिष्ट शैलियों में प्रयुक्त होने के लिए ही हुई है, जैसे कीर्तन, भजन के साथ इकतारा, तम्बूरा, धतूरा, खडताल, मजीरा, खजरी आदि का प्रयोग। इस विशिष्ट शैली के लिए ये ही साज सर्वाधिक उपयुक्त हैं। इस शैली की गभीरता को निभाने तथा कीर्तन को सात्विक आभास देने के लिए ही ये साज उपयुक्त समझे गये हैं। पारिवारिक तथा श्रृंगारिक गीतों में तो किसी प्रकार के साज ही की आवश्यकता नहीं समझी गई है, क्योंकि ये शौकिया जन-जीवन की शैलियाँ हैं और मन की मौज तथा उत्सव समारोह के लिए ही प्रयुक्त होती हैं। इनके द्वारा किसी का मनोरंजन नहीं किया जाता, न इनका उपयोग व्यवसायिक दृष्टि से होता है, अतः कोई साज इनके साथ नहीं बजता। केवल व्यवसायिक गीतों के लिए साज बजाने की नितान्त आवश्यकता होती है, क्योंकि वे किसी वर्गविशेष को रिझाने के लिए होते हैं तथा इन्हें प्रयुक्त करनेवाले स्वयं संगीतपटु होते हैं और जिनकी संगीतपटुता ही जीवन का व्यवसाय है। इन विशिष्ट गीतों के साथ सारंगी, तबला, ढोलक, रुवाव, कमाचा, रावणहत्ता, नफीरी, वासुरी आदि वाद्य बड़ी खूबी के साथ बजाये जाते हैं।

नृत्य तथा नाट्य-संगीत के साथ नफीरी, नक्काड़े, सहनाई, सारंगी, तबला, ढोलक, मजीरे आदि वखूवी बजते हैं। ये साज इन गीतों को प्रभावशाली तथा अधिक रंगीन बनाने के लिए अत्यन्त आवश्यक होते हैं, इनके बिना ये नृत्य-नाट्य निरर्थक सावित होते हैं। आदिवासी नृत्यों के साथ अलगोजे, थाली, मादल, खोल, ढोल आदि साज इसलिए बजते हैं, क्योंकि उनके नृत्य लयप्रधान होते हैं और इन साजों की लय से उनके पाँव स्फूर्ति के साथ उठते हैं।

इतिवृत्त्यात्मक गीतो के चिरसगी सारंगी, रावणहृत्ता, अपग, इकतारा, चौतारा, र्वाव, कमाचा आदि वाद्य होते हैं, जो इन गीतो के साथ बजाये जानेवाले सर्वाधिक उपयुक्त वाद्य हैं। इनके साथ एक विशिष्ट परम्परा ही जुड़ी हुई है। ताल-वाद्य प्राय इनके साथ नहीं बजते, क्योंकि ये उपर्युक्त माज ही इन्हे ताल का स्पष्ट भान करा देते हैं। ये ऋटके के साथ बजाये जाते हैं, जिनसे ताल का प्रादुर्भाव अत्यन्त स्वभाविक ढंग से हो जाता है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, स्वतन्त्ररूप से वाद्य-वादन लोकसगीत की विशुद्ध परम्परा नहीं है। केवल कठ-मगीत की सगत के लिए ही उनकी सृष्टि हुई, ऐसी बात भी नहीं है।

लोकसगीत शास्त्रीय सगीत का अविकसित स्वरूप नहीं है, न शास्त्रीय सगीत ही लोकसगीत का विकसित स्वरूप है। यह सिद्धान्त वाद्य-सगीत पर लागू नहीं होता। लोकवाद्यो के लिए हम निश्चित रूप से कह सकते हैं कि वे शास्त्रीय वाद्यो के अविकसित स्वरूप हैं। क्योंकि शास्त्रीय सगीत में वाद्यो का विकास ही लोकवाद्यो से हुआ है। यह सिद्धान्त इसलिए सत्य सिद्ध होगया क्योंकि लोकवाद्यो की कल्पना बहुत प्राचीन नहीं है तथा उनके साथ कोई अन्योन्याश्रित सवध भी नहीं है। उन्हें लोकवाद्य कहने की अपेक्षा केवल वाद्य ही कहना चाहिए। साथ में यह भी नहीं भूलना चाहिए कि वे शास्त्रीय तथा उन्नत वाद्यो के प्राथमिक रूप हैं।

लोकसंगीत-शास्त्रीय संगीत : दिशाभ्रम

लोकसगीत जब शास्त्रीय सगीतज्ञो के पल्ले पड जाता है तो उसका रूपान्तर होने लगता है। वह शास्त्रीय सगीत में बदलता इसलिए नहीं है कि उसमें बदलने की कोई बात ही नहीं है। विशिष्ट राग-रागिनियो में बँधी हुई जो विशुद्ध बँदिशें होती हैं वे अत्यन्त सरल होती हैं। उनके साथ तान, आलाप, मुर्कियाँ, श्रुतियाँ आदि जोडकर ही उन्हें शास्त्रीय स्वरूप दिया जाता है। उनके साथ गायक की गायनपटुता, घराने की गायकी तथा रागविशेष की विशिष्ट परम्पराएँ शैली के रूप में जब जुड जाती हैं तब उनका रूप निखरता है। तापर्य यह है कि शास्त्रीय संगीत की कृतियो में अनेक तत्त्व मिलकर ही इन्हे शास्त्रीय गीतो का स्वरूप प्रदान करते हैं। परन्तु लोकसगीत की कृतियाँ अपने में सम्पूर्ण होती हैं। गीत की स्वर तथा शब्द-रचना ही में समस्त लोक-सगीत का स्वरूप निहित रहता है। गायक केवल अपनी गायकी तथा अपने व्यक्तित्व के कुछ तत्त्वो की छाप उस पर लगा देता है। लोकगीतो में ही

स्वर-रचना तथा गीत के विशेष खटको का चमत्कार सूक्ष्म रूप में निहित रहता है। अतः शास्त्रीय संगीत की रचना में और लोकसंगीत की रचना में कोई मेल सम्भव नहीं है। शास्त्रीय संगीत की रचना सगीतशास्त्र के विशिष्ट नियमों के अनुसार ही होती है। उसमें अनेक सगीताचार्यों का कौशल तथा बुद्धि-तत्त्व निहित रहता है। लोकसंगीत में जो रचना-कौशल निहित है वह किसी और ही शास्त्र से प्रतिपादित होता है। उसमें वैयक्तिक बुद्धि-तत्त्व से कहीं अधिक सामाजिक मनोविज्ञान से परिपुष्ट भाव-तत्त्वों का समावेश होता है। दोनों शैलियों का मनोवैज्ञानिक धरातल, उनका शास्त्र, उनकी परम्परा तथा प्रकृति विल्कुल भिन्न होती है। अतः दोनों के मिलने तथा एक दूसरे में विलीन होने की कोई भी गुंजाइश नहीं है। यदि कहीं कोई मेल सम्भव भी है तो उनके ताने-वाने में है जो कि उनका शरीर मात्र है, आत्मा नहीं है। वैसे यदि कोई शास्त्रीय सगीतकार किसी लोककृति को शास्त्रीय पद्धति से गाना चाहे तो बखूबी गा सकता है। लोकसंगीत की अपनी मूल स्वर-रचना तो होती ही है। किसी-किसी सगीत में तो स्थायी अन्तर भी होते हैं। उस विशिष्ट संगीत में जो राग का परम्परागत स्वरूप विद्यमान है, उसको पकड़कर उसके राग का रूप-विधान निर्धारित करके शास्त्रीय सगीत की विस्तार-पद्धति से आलाप, तान आदि का सृजन करते हुए सगीतकार अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से गा सकता है तथा उसमें विशिष्ट ताल-लय के चमत्कार बतला सकता है। तदुपरान्त गीत के स्वरो के अनुसार मन्द्र से तार सप्तको के क्रम से स्वरो पर रुकता हुआ उनमें तालबद्ध स्वर-संचार के चमत्कार दिखला सकता है। स्थाई के संचार के उपरान्त वह अन्दरे की चहल-पहल में इसी क्रम से प्रविष्ट कर सकता है। तदुपरान्त वह तान-पक्ष को मुखरित करने के लिए मूलगीत की स्वर-रचना का आभास देते हुए विविध तानों एवं पलटों की सृष्टि करता है। इस तरह वह सम्पूर्ण लोकसंगीत को शास्त्रीय ताना-बाना पहिनाने में समर्थ हो सकता है, परन्तु वह शास्त्रीय सगीत नहीं बन जाता, क्योंकि वह तो जहाँ का तहाँ ही रहता है। किसी व्यक्ति को कपड़े, अलकरण आदि पहना देने से ही कोई विशिष्ट व्यक्ति नहीं बन जाता। उसी तरह शास्त्रीय सगीत के ताने-वाने से किसी गीत को सजा देने से वह शास्त्रीय नहीं बन जाता। लोकसंगीत में तो सगीत की रचना ही सारा गीत है, परन्तु शास्त्रीय सगीत में मूल गीत-रचना के साथ उसका समस्त ताना-बाना मिलकर ही शास्त्रीय सगीत बनता है। अतः यह स्पष्ट है कि इन दोनों प्रकारों के मिलने की कल्पना ही एक भ्रामक कल्पना है।

इस तरह अनेक ऐसे लोकगीत हैं, जो कुछ पेशेवर लोकगायकों द्वारा अलकृत शैली में गाये जाते हैं। उनमें लयकारी तथा शास्त्रीय स्वरूप का कुछ आभास देखकर कुछ लोग यह समझ लेते हैं कि वे शास्त्रीय मगीत की ड्योढी में प्रवेश करके उसके अचल को छू रहे हैं। परन्तु वात यह नहीं है। वह भेद तो गायक के गायनचातुर्य के कारण आगया है, मूलगीत तो वही का वही है।

लोकसगीत की कुछ वदियों निरन्तर व्यवहार तथा पेशेवर जातियों द्वारा प्रयोग के कारण कुछ क्लिष्ट अवश्य बन जाती हैं। उनके द्वारा लाई हुई यह कलात्मक वक्रता शास्त्रीय सगीत का आभास देने लगती है। राजस्थान में गई जाने वाली माडें इसका एक ज्वलन्त उदाहरण है। इस वक्रता का यदि विश्लेषण किया जाय तो यह ज्ञात हो सकता है कि यह वक्रता गीत के रचना-विधान में नहीं है। वह उसकी गायनशैली ही में निहित है। इन व्यवसायिक लोकगीतों का यह पक्ष निश्चय ही लोकपक्ष से कुछ दूर है तथा कुछ ही लोगों की अमिरुचि तथा उनके मानसिक घरातल के अनुकूल पडता है। यह वात विल्कुल सही है कि लोकसगीत की शास्त्रीय सगीत में और शास्त्रीय सगीत की लोकसगीत में परिवर्तित होने की प्रक्रिया विल्कुल असम्भव है, क्योंकि शास्त्रीय सगीत उसके शरीरपक्ष में तथा लोकसगीत उसके आत्मपक्ष में निहित रहता है। यदि यह लोकसगीत अपने आत्मपक्ष को त्यागकर अपने शरीर-पक्ष के निखार पर उतर आये तथा पेशेवर कलाकार प्रचलित लोकगीतों को सजा सँवारकर उनके शरीर को निखारते रहे तो वह निखार केवल कला-कौशल का निखार समझा जायेगा और वह गीत अपनी गायन शैली की दृष्टि से निश्चय ही लोकपक्ष से नीचे उतर जायेगा, परन्तु वह शास्त्रीय गीत नहीं बनेगा। शास्त्रीय गीत बनने के लिए शास्त्रोक्त ताने बाने की आवश्यकता होती है और जैसे ही वह किसी विशेष अवस्था में उस स्थिति को प्राप्त करने की चेष्टा करता है वैसे ही उसका आत्मपक्ष तिरोहित होने लगता है और वह प्रायः मर ही जाता है। व्यवसायिक लोकगीतकारों की कृतियाँ इस स्थिति तक कभी नहीं पहुँच सकती हैं, क्योंकि उनके शरीर-पक्ष के निखार के साथ उनका आत्मपक्ष तो फिर भी विद्यमान रहता है, क्योंकि शास्त्रोक्त ज्ञान से वे सगीतज्ञ विल्कुल अनभिज्ञ रहते हैं।

लोकसंगीत और उसका निर्देश

शास्त्रीय सगीत को दिशा निर्देश की आवश्यकता इसलिए होती है कि वह बहुत अधिक शास्त्रीय और तकनीकी (technical) होता जा रहा है।

उसका भावपक्ष गीण और उमका कलापक्ष प्रधानता पा रहा है, जिमका परिणाम यह हुआ है कि उमका व्यवहार कुछ ही आचार्यों तक सीमित रह गया है, तथा लोकव्यवहार से वह क्रोमो दूर हो गया है। परन्तु प्रश्न यह है कि क्या लोकसगीत को भी इस दिशा-निर्देश की आवश्यकता है। वास्तव में दिशा-निर्देश की तो नहीं परन्तु इस बात की अवश्य आवश्यकता है कि नवीन रचनाकार अपने नवरचित गीतों में लोकगीतों के कुछ वाह्य तत्त्व लेकर मौलिक गीतों की भ्राति उत्पन्न नहीं करे। वे लोकगीतों को लोकगीत ही रहने दें और स्वरचित गीतों को स्वरचित ही। नवरचित गीतों में लोकगीतों की धुनों का सहारा अवश्य लिया जाता है, परन्तु उनमें लोकगीतों की भ्राति उत्पन्न करने की चेष्टा अत्यन्त घातक चेष्टा है। यह भ्राति भी अधिक समय तक नहीं चल सकती, क्योंकि लोकगीतों के संचार, प्रसार तथा व्यवहार-क्षेत्र विलकुल निश्चित रहते हैं। उन क्षेत्रों में वे खूब जाने पहिचाने होते हैं। वहाँ किसी प्रकार की चतुराई नहीं चल सकती। भ्राति तो वहाँ होती है, जब वे किसी विजातीय क्षेत्र में पहुँच जाते हैं तथा जहाँ उनकी जान-पहिचान किसी से नहीं होती। ऐसे क्षेत्रों में वास्तविक, अवास्तविक का भेद करना बहुत कठिन होता है।

लोकगीतों में अन्य किसी प्रकार के दिशा-निर्देश की आवश्यकता नहीं होती। दिशा-निर्देश तो वहाँ जरूरी होता है जहाँ दिशाभ्रम हो जाए। वह तो लोकगीतों के सराहकों में हो सकता है, उनके प्रयोक्ताओं में नहीं। लोकगीत सीखने सिखाने की चीज नहीं होती। उनके प्रयोक्ताओं को परम्परा से ही यह धरोहर मिली हुई होती है। जैसे वे विना मिखाये ही खा लेते हैं, सो लेते हैं तथा उठ बैठ जाते हैं, वैसे ही वे गा भी लेते हैं। जो गीत उनके जीवन में रमे हुए है तथा जिस शैली में वे उन्हें गाते हैं, उनमें कभी भी उन्हें दिशा-भ्रम नहीं हो सकता।

दिशा-निर्देश केवल व्यवसायिक लोकगीतकारों को तथा लोकगीतों के शौकिया प्रयोक्ताओं को इस बात के लिए आवश्यक है कि वे कहीं अपनी कृतियों को इतना सजाये सँवारे नहीं तथा उनका रचनागत स्वाभाविक सागीतिक सौंदर्य निर्वाण बना रहे। दूसरा निर्देश उन्हें आवश्यक है जो लोकगीतों के प्रमुख तथा परम्परागत प्रयुक्ता हैं, वे आधुनिक प्रभाव तथा सगीत की अन्य धाराओं में इतने नहीं उलझ जायें कि वे लोकसगीत के शाश्वत सौंदर्य से ही विमुख हो जायें। उन्हें इसी उचित सामाजिक जागरूकता तथा

मांगदर्शन की आवश्यकता है । यहाँ एक तथ्य की ओर सकेत करना अति-आवश्यक है कि लोकगीत लोकगीत ही से प्रेरणा प्राप्त करता है, अन्य किसी गीत से नहीं । वैज्ञानिक तथ्य भी यही है कि समता समता ही को ग्रहण करती है, विषमता को नहीं । अतः विरले ही ऐसे लोकगीत होंगे, जिन पर गायन-विधि की दृष्टि से फिल्मी प्रभाव नजर आया हो । फिल्मी गीत लोकगीतों से प्रभाव प्राप्त करते हैं, परन्तु लोकगीत फिल्मी गीतों से नहीं । अनेक फिल्मीगीत-रचनाकार ऐसे हैं जो अपनी रचनाओं में लोकधुनों का सहारा लेते हैं । एक विलक्षण बात और है कि एक क्षेत्र के लोकगीत दूसरे क्षेत्र के लोकगीतों की धुनों तथा गायकी से प्रभावित होते रहते हैं और एक दूसरे की धुनों को आत्मसात् करते हैं । राजस्थान और गुजरात की सीमा के लोकगीत तथा पंजाब और राजस्थान की सीमा के गीत स्वर तथा शब्द-रचना की दृष्टि से, एक दूसरे से गले मिलते नजर आते हैं ।

यहाँ इस बात की ओर सकेत करना भी आवश्यक है कि स्वरविज्ञान के नियमों के अनुसार स्वरों का मेल शब्दों से कहीं अधिक जल्दी होता है । स्वर पहले गले मिनते हैं और शब्द वाद में । राजस्थान के डाडिया गीतों में तथा गुजरात के गरवा नृत्यों में जो मांगितिक लालित्य है, वह इसी मिलन का द्योतक है । जब किसी व्यक्ति के मन पर किसी गीत का प्रभाव पड़ता है तो उसके मन पर भावनाप्रधान स्वर का अमर पहले और अर्थप्रधान शब्द का असर वाद में पड़ता है । हृदय की ग्राह्य तथा संवेदन शक्ति मस्तिष्क से कहीं अधिक शक्तिशाली होती है, अतः मनुष्य गीतों की धुनों पहले पकड़ता है, शब्द वाद में । यही कारण है कि हमें पसंद आनेवाले लोकगीतों की धुनों हम पहले गुनगुनाते हैं, उनके शब्द वाद में रटते हैं । उन गीतों के स्वर स्मृतिपटल पर अधिक अंकित रहते हैं जो स्वरों के साथ समरस होते हैं, या यों कहिये कि जिन स्वरों को समरस शब्दों का योग प्राप्त हुआ होता है, वे ही समरस होते हैं । यह शब्द स्वर-समरसता लोकगीतों में सर्वाधिक मात्रा में विद्यमान रहती है । यही कारण है कि लोकगीत सामाजिक हृद-पट पर जितने समय तक अंकित रहते हैं, उतने कोई नहीं । यही शब्द-स्वर-समरसता लोकगीत का रचना-सौंदर्य है । आदिम गीतों में यह सामञ्जस्य प्रायः नहीं के बराबर है । इसीलिए वे इतने रुखे और नीरस होते हैं । आदिवासी सदा ही एकान्तप्रिय तथा सम्यता और नवीनता से दूर रहे हैं, इसीलिए उनके जीवन की निरीहता के साथ उनकी कला भी निरीह रह गई ।

लोकसंगीतो की प्रांजलता

उन क्षेत्रो मे जहाँ विभिन्न क्षेत्रो के मनुष्य मिलते हो, जहाँ अनेक मेले उत्सव, समारोह आदि होते हो, जहाँ सांस्कृतिक आदान-प्रदान अधिक होता हो, वहाँ के प्रचलित लोकगीत अधिक प्राजल तथा उनमे रचना-सौन्दर्य की अनुपम छटा दृष्टिगत होती है। केवल प्राकृतिक सौन्दर्य तथा भौगोलिक विशेषताओ से ही गीतो मे प्राजलता नहीं आती बल्कि मानव के सांस्कृतिक आदान-प्रदान का उनकी प्राजलता मे अधिक योगदान रहता है। जहाँ मनुष्य का सांस्कृतिक तथा सामाजिक आदान-प्रदान तथा मेलजोल होता है, वहाँ के लोकगीतो मे भाषा, भाव तथा स्वरसौष्ठव की दृष्टि से अद्वितीय लालित्य होता है। सौराष्ट्र, गुजरात, राजस्थान, उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश आदि के सन्धि-स्थलो पर इन गीतो का लालित्य चरमसीमा पर होता है। जो क्षेत्र इस प्रकार के आदान-प्रदान तथा मानवी लीलाओ से हीन होते हैं तथा जहाँ मनुष्य की रगिनियो को चमत्कृत होने के लिये आवश्यक सघर्षण नहीं मिलता है, वहाँ के लोकगीत अपेक्षाकृत शिथिल और रचनाकौशल से विहीन होते हैं। यहाँ यह भी जान लेना जरूरी है कि यह सांस्कृतिक सघर्षण समता की स्थितियो मे ही होता है। जो राजस्थानी सैकडो वर्षों से आन्ध्र, तामिल, बंगाल तथा आसाम के सुदूर क्षेत्रो मे स्थानीय जनता के साथ धुलमिल गये हैं, उनके दु ख-सुख मे काम भी आते हैं, उनकी भाषा मे भी प्रवीण होगये हैं, परन्तु वहाँ के संगीत से लेशमात्र भी उन्होंने प्रेरणा ग्रहण नहीं की। अत यदि किसी क्षेत्रविशेष का सांस्कृतिक साम्य दूसरे क्षेत्र से नहीं है तो यह उक्त प्रक्रिया निष्प्राण ही रहती है। यही कारण है कि राजस्थान के गीत बंगाल के गीतो से प्रेरणा नहीं पाते। बिहार के गीतो का कोई वास्ता राजस्थान के गीतो से नहीं होता। ये सब प्रक्रियाएँ इतनी सूक्ष्म और अज्ञातरूप से अपना काम करती हैं कि कहीं कुछ हो रहा है, उसका कोई पता नहीं लग सकता। लोकगीतो का यह सांस्कृतिक आदान-प्रदान उनकी सबसे बडी घरोहर है।

लोकसंगीत का लोकपक्ष-क्रम

भाषा मे सरलीकरण की प्रवृत्ति अनन्तकाल से चली आरही है। भाषा जैसे-जैसे क्लिष्ट और पाडित्यपूर्ण बनाई जाती है, वैसे-वैसे वह लोक-प्रयोग से दूर हटती जाती है। उसे पाडित्यपूर्ण बनाने की प्रवृत्ति अत्यन्त स्वाभाविक प्रवृत्ति है। जैसे-जैसे साहित्य मे प्रौढता आती रहती है, शास्त्र भाषा पर हावी हो जाता है। उसका एक अत्यन्त क्लिष्ट स्वरूप समाज मे प्रचारित होने लगता है

और धीरे-धीरे उमका स्वरूप पुस्तको तक ही सीमित रहता है। लोक प्रचलन के लिये उसके किसी सरल स्वरूप का आधार ग्रहण किया जाता है। इस तरह सरलता से क्लिष्टता तथा क्लिष्टता से सरलता का चक्र अनन्तकाल से चलता आ रहा है। इस क्रम के अनुसार भाषा का स्वरूप ही बदलता रहता है। यह पक्ष लोकगीतो के साथ जुड़ा हुआ अवश्य है, परन्तु उसके शब्दपक्ष के साथ नहीं। अतः लोकगीतो का शब्दपक्ष क्लिष्टता से सरलता और सरलता से क्लिष्टता की ओर अग्रसर होता है तथा समाज की सांस्कृतिक स्थितियों के अनुसार घटता बढ़ता रहता है। लोकगीत पहले भाषा की दृष्टि से क्लिष्ट रहता है, निष्पत्ति के समय उसमें शब्दों का जाल गुफित रहता है, परन्तु सामाजिक भावना की कसौटी पर उतरते-उतरते उसका सरलीकरण होने लगता है। वह इतना सरल हो जाता है कि उसकी सरलता में ही उसका सौन्दर्य निहित रहता है तथा वे ही शब्द उसमें रह जाते हैं जो थोड़े ही में अधिक प्रभाव उत्पन्न करते हैं। इस सरलीकरण की क्रिया के साथ स्वर-रचना अधिक गुफित होती जाती है। उसमें प्रौढ़ता, वैचित्र्य, विविधता तथा प्राजलता की मात्रा बढ़ती है, जिसके कारण रसनिष्पत्ति अधिक प्रभावशाली हो जाती है और शब्द और स्वर की व्यजनाशक्ति बढ़ जाती है।

स्वर-गुंफन से तात्पर्य उसकी भावान्वयजना से है। शास्त्रीय संगीत की तरह स्वरो के तोड़ मरोड़ से मतलब नहीं। इस क्रिया में बौद्धिक तत्व गौरा और भाव-तत्व प्रधान है। अतः कहने का तात्पर्य यह है कि इधर शब्द सरलता की ओर बढ़ता है, जो कि बौद्धिक तत्वों पर भाव तत्वों के प्रभुत्व के वाद ही समव है, उधर स्वर-तत्व की प्राजलता भी भावों के निखार और परिमार्जन से ही सम्बन्धित है। जब ये दोनों ही तत्व ममकक्ष और समरूप हो जाते हैं, तभी लोकगीतो की आत्मा निखार को प्राप्त होती है। यह लोकगीतो की चरमोत्कर्ष ही की स्थिति है, जो उसे सर्वाधिक लोकप्रिय और सर्वप्राह्य बनाती है। उसीसे उसको सामाजिक तथा क्षेत्रीय सीमा-विस्तार भी प्राप्त होता है तथा वह छोटे दायरे से बड़े दायरे में प्रवेश करता है। इसी स्थिति में व्यवसायिक लोककलाकार इन गीतो को पकड़कर उन्हें अपनी आजीविका का आधार बनाते हैं। इन गीतो का लोकपक्ष इसमें निहित नहीं है कि लोगो को वे कितने पसन्द हैं, परन्तु इसमें है कि उन्हें कितने लोग गाते हैं और व्यवहार में लेते हैं। पेशेवर कलाकार उन्हें सजाते हैं, सँवारते हैं, तथा हर तरह से क्लिष्ट बनाते हैं। परिणाम यह होता है कि उनका लोकपक्ष दुर्बल पड़ जाता है तथा वे लोकव्यवहार से उतर जाते हैं। उस स्थिति में ऐसे गीत प्रचार

और विस्तार पाते हैं, जिनका लोकपक्ष प्रबल होता है और धीरे-धीरे उक्त सीढियाँ पार करके निखार पाते हैं, अन्तिम सीढी क्लिष्टता की ओर ही होती है। यह क्रम अनन्तकाल तक चलता रहता है। लोकगीत बनते हैं, विकसित होते हैं, निखरते हैं, लोकव्यवहार की चरममीमा तक पहुँच जाते हैं, फिर क्लिष्टता की ओर प्रवृत्त होते हैं और धीरे-धीरे प्रचार से बाहर होकर विलीन होजाते हैं। इस तरह यह क्रम अनन्तकाल तक चलता ही रहता है। यही चक्र शास्त्रीय संगीत में भी चलता रहता है। परन्तु इन दोनों ही प्रक्रियाओं का एक दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है। लोगो की गलत धारणा भी बन गई है कि लोकगीत क्लिष्ट बनकर शास्त्रीय बनते हैं और शास्त्रीय गीत सरल बनकर लोकगीत बन जाते हैं।

लोकधुनो में ऋतुसाम्य

शास्त्रीय संगीत में मेघमल्हार गाने से वर्षा होने और दीपक राग गाने से दीपक जलने की परम्परा बहुत पुरानी है। पता नहीं मेघमल्लार राग से कभी वर्षा हुई या नहीं और दीपक राग से दीपक जले या नहीं। परन्तु उनमें इतना सत्य अवश्य है कि मेघमल्हार की रचना में वर्षाऋतु का आभास अवश्य मिलता है तथा दरवारी कानडा की स्वर-संगति से राजदरवार की गम्भीरता का प्रभाव मालूम पड़ता है। शास्त्रीय संगीत में प्रभाव उत्पन्न करने के लिये स्वरों का ही प्रबल आधार है, शब्द का प्रभाव प्रायः नहीं के बराबर है। लोकगीतों में भी स्वर-संगति का प्रभाव सर्वोपरि है, परन्तु शब्द इतना गौण नहीं जितना शास्त्रीय संगीत में। इसका मूल कारण यही है कि विशिष्ट भाव-निष्पत्ति के समय जो स्वर-चयन स्वभाव से ही रचनाकार के हृदय में उपजता है, वह उसके विशेष मूड (Mood) का ही द्योतक है। उसके बाद जिन शब्दों की व्युत्पत्ति होती है, वे भी उसी मूड (Mood) को उद्दीप्त करते हैं। यह बात लोकगीतों की व्युत्पत्ति के विवेचन के समय पूर्व-पृष्ठों में भली प्रकार अनुमोदित हुई है, परन्तु इसके साथ ही एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बात की ओर सकेत मिलता है। बीकानेर की तरफ गायेजानेवाले राजस्थानी चौमासे बीकानेर क्षेत्र के अत्यन्त महत्त्वपूर्ण तथा लोकप्रिय लोकगीत हैं। इन गीतों में चतुर्मास की विविध अवस्थाओं का शाब्दिक वर्णन तो होता ही है परन्तु उनकी स्वर-रचना भी अत्यन्त विलक्षण है। वर्षा के अभाव में गायेजानेवाले चौमामो की शब्द तथा स्वर-रचना में एक विशेष उदासी का आभास होता है। जब वर्षा की प्रथम बूंदों का आविर्भाव होता है, उस समय के विशिष्ट चौमासों में

शब्द-स्वर-रचना की एक विचित्र सी रगत होती है और जब वर्षा की पूर्ण कृपा होजाती है, उस समय गायेजानेवाले चौमामो का तो कहना ही क्या है। विभिन्न परिस्थितियों को प्रकट करने में कोई विशेषता नहीं हो सकती, क्योंकि शब्द स्वयं अपने लाक्षणिक और व्यजनात्मक गुणों से वाञ्छित प्रभाव उत्पन्न करने की शक्ति रखते हैं। परन्तु यही बात जब स्वर-संगति से प्रकट होती है तो हमारे मस्तक उन असह्य रचयिताओं के चरणों पर झुक जाते हैं। इन विभिन्न स्थितियों में गायेजानेवाले गीतों की स्वर-संगति में यह विलक्षणता क्यों है इसका विश्लेषण अत्यन्त अपेक्षित है। वर्षाभाव की स्थिति में स्वर-संगति की रगत एक विशेष प्रकार की निराशा उत्पन्न करती है। उनके स्वरों के लूवन में तृप्त वायु का सा आभास मिलता है। वे गीत जो बूँदा-वाँदी के बाद गाये जाते हैं, उनमें एक प्रकार की हर्ष की रेखा है जो स्वतः ही स्वर-संगति से प्रकट होती है। इसी तरह इन गीतों की अखिरी मन्जिल वह है जो मूलधार वर्षा के समय प्राप्त होती है। ऐसे गीतों की स्वर-संगति में एक अपूर्व गम्भीरता तथा हर्षमिश्रित तन्मयता का आभास मिलता है। इस अति सूक्ष्म प्रभाव की अनुभूति निरन्तर ऐसे गीत सुनकर ही हो सकती है। स्वर-शब्द की संगति का यह अपूर्व प्रभाव सिवाय लोकगीतों के अन्य गीतों में बहुत कम परिलक्षित होता है। शास्त्रीय संगीत में यह साम्य प्रायः होता ही नहीं है क्योंकि उसमें स्वर ही की प्रधानता है, शब्द विल्कुल गौण है, बल्कि कहीं-कहीं तो यह भी देखा गया है कि स्वर जो प्रभाव उत्पन्न करता है उससे विल्कुल विपरीत प्रभाव शब्द का होता है। लोकगीतों में यह विपमता प्रायः होती ही नहीं है। क्योंकि उनमें स्वर-शब्द-संगति का मूलधार भाव है, बुद्धि नहीं। राजस्थान के वारहमासों में उक्त स्वर-शब्द-साम्य का निभाव अतिशय प्रभाव-शाली ढंग से हुआ है। इन लोकगीतों में वारह महीनों का ऋतु-प्रभाव जिस विलक्षण ढंग से स्वर-शब्द-संगति द्वारा प्रकट हुआ है वह विद्वानों के लिये गहन अध्ययन का विषय है।

स्वर-शब्द-संगति का यह चमत्कार विरहजन्य शृंगारिक लोकगीतों में सर्वाधिक निभाया गया है। कहीं-कहीं तो यह निभाव इतना मार्मिक बन पडा है कि अचम्भे के सिवाय कल्पना काम ही नहीं करती। राजस्थान में जब वधू को विवाह के बाद विदाई दी जाती है, उस समय गायेजानेवाले विदाई-गीतों की मार्मिकता पराकाष्ठा तक पहुँच गई है। इसी तरह जब नवविवाहिता स्त्री का पति विवाह के बाद ही परदेश चला जाता है, उस समय गायेजानेवाले

विरहगीत न केवल काव्य की दृष्टि से ही बल्कि स्वर-रचना की दृष्टि से भी अत्यन्त मार्मिक हैं। साहित्यकारो ने ऐसे गीतों की बड़ी मार्मिक व्याख्या की है, परन्तु दुर्भाग्य से संगीतकारो ने उनका स्वर-सौन्दर्य कदाचित् अभी तक भी नहीं पहचाना है जबकि गीत का समस्त शास्त्र मौजूद है। इस प्रकार के मर्म को स्पर्श करनेवाले स्वर-चयन युक्त राजस्थानी गीत का अवलोकन कीजिये—

विरहगीत

ऊटे चढ आवजो रे घोडे चढ आवजो रे ।

वाई सा रा वीरा जीवढलो घवराय छै रा ।

नरादी रा वीरा जीवढलो घवराय छै रा ।

(शेष गीत यहाँ उद्धृत नहीं किया गया है।)

स्वरलिपि (ताल कहरवा)

सा — ग —	सा — नी —	सा म ग ग	म — पम ग
ऊ ऽ टे ऽ	च ऽ ढ ऽ	आ ऽ ऽ व	जो ऽ ऽ ऽ
म प — —	मग मपम ग —	म प प —	म — म ग
रे ऽ ऽ ऽ	SS SSS ऽ ऽ	घो ऽ डे ऽ	च ऽ ढ ऽ
ग प म ग	सा ग सा नी	सा — — —	— — सा नी
आ ऽ ऽ व	जो ऽ ऽ ऽ	रे ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ वा ई
सा ग ग —	ग म पम ग	म प प प	म — ग प
सा ऽ रा ऽ	वी ऽ रा ऽ	जी ऽ व ढ	लो ऽ घ व
म ग म ग	सा ग सा नी	सा — — —	— — सा नी
रा ऽ ऽ य	छै ऽ ऽ ऽ	रा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ न रा
सा ग ग —	म — पम ग	म प प प	म — ग प
दी ऽ रा ऽ	वी ऽ रा ऽ	जी ऽ व ढ	लो ऽ घ व
म ग म ग	सा ग सा नी	सा — — —	— — — —
रा ऽ ऽ य	छै ऽ ऽ ऽ	रा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
×	२	×	२

यह एक राजस्थानी विरहगीत है, जिसमें एक विरहिणी स्त्री अपने विछुड़े हुए पति को याद करती हुई कहती है कि हे प्रियतम ! तुम घोड़े पर चढ़कर आओ, तुम जेंट पर चढ़कर आओ, अब मैं तुम्हारे बिना नहीं रह सकती ।

लोकगीतों में शारीरिक क्रियाओं की प्रधानता

लोकगीतों की एक बहुत बड़ी विशेषता यह है कि वे अधिकांश सार्थक शारीरिक क्रियाओं के साथ जुड़े हुए हैं । उनकी धुनें ही इस तरह रची हुई होती हैं कि उनके साथ स्वामाविक क्रियाएँ जुड़ जाती हैं जिनका स्वरूप बहुधा सामाजिक होता है । क्योंकि लोकगीत स्वयं ही समाज ही की उपज है, किसी व्यक्तिविशेष की नहीं । प्रारम्भ से ही ये शारीरिक क्रियाएँ इन गीतों के साथ जुड़ी रहती हैं । नृत्य उनमें एक ऐसी क्रिया है, जो अत्यन्त स्वामाविक रूप से आनन्दोल्लास के रूप में उनके साथ जुड़ गई है । यही एकमात्र क्रिया है जो गीत की ही तरह व्यञ्जनात्मक शक्ति से श्रोतप्रोत है । इन गीतों के साथ जो अन्य क्रियाएँ जुड़ गई हैं वे स्वयं में कला नहीं हैं । उनसे यदि संगीत की सगति निकाल दी जाय तो वे क्रियाएँ अत्यन्त नीरस और सिरदर्द पैदा करनेवाली बन जावें ।

प्रत्येक क्षेत्र के लोकगीतों में इन क्रियाओं के नानारूप परिलक्षित होते हैं । सभी जगह पनघट पर स्त्रियाँ गीत गाती हुई पानी भरने जाती हैं । सुबह उठकर गाते हुए चक्कियाँ पीसती हैं । खेतों पर काम करते हुए किसान गीत गाते हैं । लम्बी यात्रा करते समय अपनी थकान मिटाने के लिये लोग गीत गाते हुए जाते हैं । लकड़हारा लकड़ी काटते समय गीत गाता है । गडरिया भेड़ चराते समय गीत गुनगुनाता है । इसी तरह कुएँ से पानी भरते हुए, छाछ विलोते हुए, मकान की छतें कूटते हुए, बच्चों को भूला भुलाते हुए, गोदी में सुलाते हुए, नाज साफ करते हुए, शादियों में दूल्हे के हल्दी चढाते हुए तथा बर-वधू को फेरे फिराते हुए आदि-आदि नानाप्रसंगों पर स्त्रियाँ नानाप्रकार के गीतों की सृष्टि करती हैं । इनमें अनेक क्रियाएँ ऐसी हैं, जो निरन्तर व्यवहार से सस्कार तथा रूढियों की शकल पकड़ गई हैं । तात्पर्य यह है कि इन क्रियाओं का संगीत के साथ प्रयोग कुछ इतना लोकप्रिय और आनन्दप्रद होगया है कि उन्होंने एक सार्वजनिक और सांस्कारिक रूप धारण कर लिया है । यह स्थिति तब उत्पन्न होती है जबकि वे क्रियाएँ जीवन में मागलिक और अनिवार्य रूप धारण कर कोई सामाजिक तथा राष्ट्रीय महत्त्व प्राप्त कर लेती हैं । इन सामाजिक तथा राष्ट्रीय महत्त्व प्राप्त करनेवाली क्रियाओं के कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं —

चढे हुए होते हैं, उनमे भी थकान मिटाने की एक अद्भुत क्षमता रहती है । वच्चो को सुलाने के लिए राजस्थानी स्त्रियाँ जिन मधुर लोकगीतो को प्रयुक्त करती हैं, उनमे से एक सुमधुर रचना यहाँ स्वरलिपि सहित प्रस्तुत की जाती है । इस रचना मे वच्चो को सुलाने योग्य कोमलता एव कमनीयता दर्शनीय है -

लोरीगीत

नान्या अरणी रे गावा रे गोर मे
 नान्या पालणो वकाळ जावे रे
 म्हारो रायमल हीदे पालणो ।
 नान्या कुणी जो मोलावे पालणो
 नान्या कुणी जो खरचे दाम रे
 म्हारो रायमल हीदे पालणो ।
 नान्या भुवाबाई मोलावे पालणो
 फू फाजी खरचे दाम रे
 म्हारो रायमल हीदे पालणो ।
 नान्या काम करू तो चित्त पालणो
 नान्या फरती मचोलो देऊ रे
 म्हारो रायमल हीदे पालणो ।

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)

				सा - सा -
				ना S न्या S
नी नी -	सा - रे -	रे - -	सा - - -	
अ रणी S	रे S गा S	वा S S	रे S S S	
नी प -	प - - -	प - -	प सा सा -	
गो S S	र S S S	मे S S	ना S न्या S	
सा रे -	रे - रे -	रे - -	सा - सा -	
पा S S	ल S णो S	व S S	का S ऊ S	

नी - -	सा - रे -	रे - -	सा - सा -
जा S S	वे S S S	रे S S	म्हा S रो S
सा सा -	सा - सा रे	रे - -	सा - - -
रा य S	व S र S	हीं S S	दे S S S
नी ष -	प - - -	प - -	सा - सा -
पा S S	ल S S S	णे S S	ना S न्या S
x	२	०	३

(शेष गीत भी इसी धुन में गावें ।)

इस राजस्थानी लोरीगीत में शब्दों से कहीं अधिक स्वरो की कमनीयता की विशेषता है। शब्दार्थ की दृष्टि से तो केवल माता पालने में झूलने वाले बच्चे से यही कहती है कि तुम्हारी भुवा ने यह पालना खरीदकर भेजा है और मैं काम करती हुई झूला दे रही हूँ। स्वरो की रचना इस मनो-वैज्ञानिक ढंग से हुई है कि उसे मुनकर बच्चा अनायास ही सो जाय।

लोकगीतों की अबाध कार्य-संवर्धक शक्ति

लोकगीतों की रचना में एक आश्चर्यजनक वात और देखने को मिलती है, वह है उनकी कार्य-संवर्धक शक्ति। वह शिथिल धमनियों में रक्त-संचार करती है, अनिद्रित को निद्रा प्रदान करती है। अकर्मण्य को कार्यनिरत करती है। अश्राद्धालु को श्रद्धावान् बनाती है। प्रेम विहीन में प्रेम की लौ जागृत करती है। थके हुए को चलने की शक्ति प्रदान करती है। सोतो को जगाती है तथा कायरो को वीर बनाती है। यहाँ तक कि राजस्थान के नाथपथी साधुओं को अग्नि में कूदकर भयकर नृत्य में निरत कराती है। अग्नि में कूदने से पूर्व ये साधु एक विशिष्ट धुन को घंटों गुनगुनाते हैं तथा जब वे उसमें पूर्णरूप से समरस हो जाते हैं तो माथ में बजनेवाले विशिष्ट साजो के घोर निनाद के साथ ये लोग घघकती आग में कूदकर नाचने लगते हैं। राजपूती जौहर के समय भी स्त्रियाँ ऐसे ही गीतों के वातावरण में घघकती हुई ज्वाला में कूद पड़ती थीं। राजपूती युद्धों में रणककण नामक बाजे की धुन पर कई क्षत्रिय वीर युद्ध में जूझ जाते थे। भील युवक अपने वामुरी-वादन में अनेक भील बालाओं को अपनी ओर आकर्षित करते थे। विरहविदग्ध स्त्रियाँ इन विरहजन्य लोकगीतों

से अपनी विरहाग्नि बुझाने में समर्थ होती थी। इन्हीं कीर्तन-मजनो से अनेक भक्तजनो को आध्यात्मिक आनन्द उपलब्ध होता है। ऐसे ही गीतो से सोये हुए समाज को जगाया जाता है और पथ-भूले-हुए राष्ट्र को अपने कर्तव्य का भान कराना पडता है। लोकगीतो की अनेक धुनें ऐसी हैं जो बीमारो को अच्छा करती हैं। आदिवासियो के गीतो में अनेक गीत ऐसे हैं जिनसे अनेक मानवी रोगो का सफल उपचार किया जाता है। इन गीतो की विशिष्ट स्वर-रचनाएँ एक विशेष प्रकार का मनोवैज्ञानिक प्रभाव उत्पन्न करती हैं और रोगी निश्चय ही रोगमुक्त हो जाता है। अनेक लोकगीत ऐसे भी हैं, जो पशु-पक्षियो को भी प्रभावित कर देते हैं तथा कभी-कभी वशीकरण मंत्र का काम करते हैं। उनसे वाञ्छित इच्छाओ की पूर्ति तो होती ही है बल्कि उनसे शत्रु भी वश में हो सकता है।

लोकसंगीत की प्रेरकशक्ति : प्राकृतिक ध्वनियाँ

लोकसंगीत का यह बहुत ही महत्त्वपूर्ण पक्ष है, जो बहुधा संगीत के विद्वानो के ध्यान से ओझल ही रहता है। यह पहले कहा जा चुका है कि हृदय के उद्गारो के साथ अनायास ही जो मन में गुनगुनाहट उत्पन्न होती है, वही स्वर की निष्पत्ति है। इस गुनगुनाहट की जो अज्ञात प्रेरक-शक्ति है वह प्रकृति से उपलब्ध होती है। लोकसंगीत की गोद प्रकृति ही मानी गई है। वच्चा जब माँ की गोद में पलता है तो नानाप्रकार की ध्वनियों का उसके मन पर असर पडता है। पहाड टूटते हैं, चट्टाने टकराती हैं तो उनके सघर्षों का निनाद उसके कानो में पडता है। जब बादल गरजते हैं और विजलियाँ चमकती हैं तो उमकी कड़कडाहट का असर उस पर हुए विना नहीं रहता। इसी तरह हवा, तूफान तथा आँधियो की प्रलयकारी आवाजें प्राकृतिक मानव को अवश्य ही आन्दोलित करती हैं। पहाडी भरनो, वृक्षो, पत्तो तथा मलय समीर की मर्मर ध्वनि, कोयल की कूक, मयूर के बोल, भीगुर की भीगुरन मानव के अज्ञात मन पर न जाने कितने समय से आघात कर रही है। प्राकृतिक मानव इनमें कैसे अछूता रह सकता है। ये ध्वनियाँ किमी प्रकार के संगीत का आभास नहीं देती, क्योंकि केवल ध्वनियो के संयोग से ही संगीत नहीं बनता। संगीत तो स्वरो के उस नियोजित और सार्थक योग को कहते हैं, जिससे माधुर्य और रस की निष्पत्ति होती हो। उक्त सभी प्राकृतिक ध्वनियो का यह स्वरूप नहीं है। वे केवल कुछ विशिष्ट वैज्ञानिक तत्त्वो के आधार पर अनायास ही सघर्ष उत्पन्न होने के परिणामस्वरूप जन्म लेती हैं और

अनेक वेमेल और अनियोजित स्वर समूह का सा आभास देती हैं। उनसे संगीत रचनाओं के लिए प्रेरणा प्राप्त करने तथा उन्हें ज्यो-का-त्यो उनमें प्रतिष्ठापित करने की सभावना लेश मात्र भी नहीं है। वे किसी गीत-प्रणेता की स्वाभाविक स्वर-निष्पत्ति को प्रभावित करके उसमें गर्जन, सघर्षण, झकार, मर्मरता आदि का आभास अवश्य पैदा करती हैं।

इन ध्वनियों का आभास अधिकतर आदिवासियों के गीतों में मिलता है, क्योंकि वही हमारा आदिसंगीत है। उसका पोषण और सर्जन प्रकृति की गोद ही में हुआ है। वह आदिसंगीत ध्वनि-प्रधान होता है, उसमें शब्द अत्यन्त गौण हैं। मरिणपुर, त्रिपुरा तथा मध्यप्रदेश आदि के घने जंगलो, पहाड़ो, गुफाओं तथा उपत्यकाओं में रहनेवाले आदिवासियों के गीतों में इन प्राकृतिक ध्वनियों की प्रधानता है। उनके कुछ गीत तो ऐसे हैं, विशेषकर मरिणपुर और त्रिपुरा के आदिवासियों के, जिनमें इने-गिने शब्द हैं और शेष केवल ध्वनियाँ मात्र हैं। कहीं-कहीं तो केवल ध्वनियाँ ही हैं, जो भयकर तूफान के समय पहाड़ों से टकराकर लौटनेवाली हवाओं का आभास देती हैं। कहीं-कहीं उन गीतों में ऐसी किलकारियाँ हैं, जो पहाड़ या चट्टान टूटने के समय सुनाई पड़ती हैं। कहीं-कहीं गीतों में ऐसी सीटियों का आभास मिलता है जो एकान्त जंगलो में नीरव शान्ति के समय सुनाई पड़ती हैं। इन ध्वनियों के साथ ही दो-चार शब्द जोड़ देने से पूरा गीत बन जाता है। सारे गीत में कुल मिलाकर दस-पंद्रह शब्द भी गिनती के नहीं होते और उनका मतलब भी बहुधा ऐसा निकलता है 'तुम आओ', 'तुम खाओ', 'तुम नाचो' आदि। ये गीत उस आदिम-समाज के हैं, जो आज भी आदिममानव की प्रारम्भिक अवस्था में रहते हैं। यहाँ एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि वही आदिवासी उन अत्यन्त आदिमस्थितियों में से निकलकर सम्य भी बन जाता है, अच्छे कपड़े भी पहिन लेता है, लिख पढ़कर होशियार भी हो जाता है, शिष्ट समाज में विचरण भी करने लगता है, फिर भी जब वह रात को या अपने खाली क्षणों को आनन्दित करने के लिये अपने अन्य साथियों के साथ जमा होता है, तो वह उन्हीं आदिमगीतों, नृत्यों, पोशाकों तथा साजों का उपयोग करता है तथा उन्हें ठीक उनकी आदिम-अवस्थाओं में ही भ्रदा करता है। यहाँ प्रश्न यह उठता है कि जब उनकी सभी अवस्थाएँ आदिमस्थिति से ऊपर उठ गई हैं तब उनके नृत्य, गीत तथा जीवन के अन्य सांस्कृतिक पक्ष ज्यो-के-त्यो क्यों रह गये हैं? इसका मुख्य वैज्ञानिक कारण यही है कि मनुष्य जब बदलता है तो उसका भौतिक स्वरूप जल्दी

वदलता है और उसका सांस्कृतिक स्वरूप काफी विलम्ब करके परिवर्तित होता है। कभी-कभी तो वह पक्ष सदियों तक कायम रहता है। आज हमारे देश में अनेक परिवर्तन आये, हमने भोपड़े छोड़ दिये, हम महलो तथा वगलो में रहने लगे, हमने अपनी वेशभूषा छोड़कर विदेशी कपड़े पहिन लिये तथा रहने के विदेशी तौर-तरीके अपना लिये, परन्तु फिर भी हमने विदेशी मगीत नहीं अपनाया, विदेशी नृत्य से कोई नाता नहीं जोडा। हमारी संस्कृति की मूलभूत बातें, जैसे पूजा, पाठ, सांस्कृतिक पर्व, नृत्य, गीत, समारोह तथा सस्कार, हमसे छूटे नहीं। यही बात आदिमसगीत पर भी लागू होती है। कभी हमारे पूर्वज भी आदिम ही थे। अनेक प्राकृतिक और सामाजिक कारणों से हम उन आदिम-अवस्थाओं से बाहर निकल आये, सभ्यता की वृद्धि के साथ हमारी आदिम-अवस्थाएँ वदलती गईं। ज्यो-ज्यो चहुँ ओर का जीवनक्रम बढ़ता गया, मानस का विस्तार हुआ, हमारी दृष्टि (Insight) का फैलाव हुआ, जीवन की आवश्यकताएँ बढ़ी, हमारा मानसिक विकास हुआ, हमारे भावों का परिष्कार हुआ, हमारे जीवन के तौर-तरीके बदले, संस्कृति के पोषक तत्वों में वृद्धि हुई, अनेक संस्कृतियों का मेल हुआ, जीवन की अनुभूतियों के साथ साहित्य का आकाश फैला; कला, साहित्य और संस्कृति के नये-नये स्वरूप मुखरित हुए, सगीत के स्वरो में निखार आया, स्वरो और शब्दों की व्यजना-शक्ति बढ़ी, भावनाएँ परिष्कृत हुईं। परिणामस्वरूप आदिमसगीत की आधारशिला पर अवस्थित हमारा सगीत आज कहाँ पहुँच गया? पहले उसने प्राकृतिक ध्वनियों से शक्ति ग्रहण की परन्तु आज उसके प्रेरणा-स्रोत विस्तृत हो गये। स्वरो के अनेक अनोखे और मृदुल मेलजोल से असख्य हृदयग्राही धुनों की सृष्टि हुई जो आज हमारे लोकगीतों के अंतराल में विराजकर मानव-मन को आह्लादित कर रही है। इन ध्वनियों के विश्लेषण से यह ज्ञात करना कठिन नहीं है कि आदिमसगीत की मूलभूत प्रेरणाएँ आज भी उनमें विद्यमान हैं। राजस्थान के मरुप्रदेशों के अच्छे से अच्छे उन्नत लोकगीतों में मरुभूमि पर चलनेवाली उष्ण आँधियों का प्रभाव आज भी विद्यमान है। जैसे जैसलमेर के लघों के कठों पर गायेजानेवाले मारुगीतों में भी वही गूज, जो उनकी विशिष्ट आलापों से प्रकट होती है, आज भी विद्यमान है। यही प्रभाव वीकानेर तथा वाडमेर की गरम लूओं के बाद चातुर्मास की प्रतीक्षा में गाये जानेवाले चौमासों में परिलक्षित होता है। वीकानेर के जसपथी साधुओं के अग्नि-नृत्य के साथ गायेजानेवाले गीतों में भी एक विशेष प्रकार की ध्वनि

का आभास होता है, जो दबे हुए तूफानों और भंभावालों से प्रकट होती है। अजमेर के आसपास के गूजरो के अलगोज़ो के साथ गायेजानेवाले गीतों में भी प्राकृतिक किलकारियों तथा सीटियों की बहुत ही विचित्र नकल की जाती है।

यह प्राकृतिक ध्वनियों की प्रतिच्छाया उन सभी गीतों में पाई जाती है, जो प्राकृतिक वातावरण में अधिक सचरित होते हैं। आधुनिक सम्भ्यता के यांत्रिक वातावरण के सपर्क से ये गीत अपनी इस विशेषता को खो बैठते हैं। प्राकृतिक ध्वनियों का यह प्रभाव इन विशिष्ट गीतों की स्वर-रचनाओं में नहीं होता बल्कि उनके लहजों में होता है। आदिमगीतों की स्वर-रचना में तो कहीं-कहीं ये ध्वनियाँ स्वर-चयन का अंग बन जाती हैं, परन्तु सांस्कृतिक गीतों में ये ध्वनियाँ केवल गाने के लहजों तथा गायकी की शैली ही में सीमित रहती हैं। गीतों की स्वर-रचना और हो और लहजे कुछ और हो ऐसी बात भी नहीं है। स्वर-रचना और उनके लहजों में भी साम्य होना अत्यन्त आवश्यक है। स्वर-विज्ञान का यह स्वाभाविक निभाव बिना किसी शास्त्रीय ज्ञान के ही इन गीतों में हुआ है, यही अचभे की बात है।

शास्त्रीय संगीत की प्रेरकशक्ति लोकसंगीत

यह तो सर्वसिद्ध बात है कि शास्त्रीय संगीत लोकसंगीत का विकसित रूप नहीं है फिर भी शास्त्रीय संगीत को लोकसंगीत की अनुपम देन है। वह ऐसा खजाना है जो शास्त्रीय संगीत को नये-नये रत्न प्रदान करता है। शास्त्रीय संगीत का शास्त्र संगीत का प्रेरक नहीं बन सकता, क्योंकि शास्त्र कभी प्रेरणा नहीं देता। वह तो कभी-कभी प्रेरणा देने की अपेक्षा उसकी गति को अवरुद्ध ही करता है। वह उसके उन्मुक्त प्रवाह को रोकने की चेष्टा करता है, उसे सीमाओं में बाँधता है तथा नियमों में जकड़ता है। जब शास्त्र को यह सब कर्तव्य निभाने का काम सौंपा जाता है तो वह प्रेरणा-शक्ति कैसे बन सकता है। अतः ससार की कोई भी कला अपनी प्रेरणाएँ शास्त्र से नहीं लेती। वे अपना प्रेरणा-स्थल कहीं और जगह ही ढूँढ़ती हैं। लोकसंगीत का प्रवाह, उसका अपरिमित स्वरूप तथा वैविध्य ही शास्त्रीय संगीत के लिए प्रेरणादायिनी शक्तियाँ हैं। लोकसंगीत केवल शास्त्रीय संगीत की प्रेरणा-शक्ति ही नहीं, वह काव्य की आत्मा भी है। शब्द जब अपनी व्यजनाओं में कमजोर पड़ जाता है तब वह लोकसंगीत का मुँह ताकता है। लोकसंगीत की अनेक ऐसी आलापें तथा मुक्तियाँ हैं जो आत्मानि से हृदयगम होती हैं। ये आलापें तथा मुक्तियाँ शास्त्रीय संगीत में ज्यों-की-त्यों प्रयुक्त हुई हैं। यह तो

पहले ही सिद्ध किया जा चुका है कि लोकसंगीत में शास्त्रीय रागों का मूल स्वरूप आदिकाल से विद्यमान है। शास्त्रकारों ने उनके अनेक जोड़-तोड़ मिलाकर अनेक शास्त्रीय रागों का निर्धारण एवं नियोजन मात्र किया है। अतः यह स्वाभाविक है कि लोकगीतों के अनेक ऐसे आलाप तथा तान-समूह शास्त्रीय संगीत की रजकता तथा मनमोहकता को बढ़ाने के लिए उसमें ज्यों-के-त्यों प्रयुक्त हुए हैं। रचीहुई, वनावटी तथा शास्त्रोक्त नियमों में जकड़ी हुई आलाप-तानों में वह स्वाभाविक भाव-प्रवणता नहीं होती, जो कभी-कभी दीर्घकाल से असंख्य कठों पर उतरी हुई अनुभूति-संगत लोकतानों तथा लोकधुनों में विद्यमान होती है। ऐसी आलाप-तानों का सचय इन लोकधुनों में से किया जाय तो अनेक पोथियाँ ही भर जावें।

दूसरी प्रेरणा जो शास्त्रीय संगीत लोकसंगीत से लेता है वह है ऐसे विवादास्पद स्वरों के जोड़-तोड़, जो कुछ संगीतज्ञों को न्याय-संगत लगते हैं और कुछ को नहीं। इसी विवाद के कारण बड़े-बड़े विरोधी पक्ष स्थापित हो जाते हैं, बड़े-बड़े विवाद होते हैं और एक पक्ष को विजयी और दूसरे पक्ष को पराजित होना पड़ता है। शास्त्र की दृष्टि से ऐसे निर्णय सही हो सकते हैं, परन्तु लोकव्यवहार से वह ठीक नहीं होते। उस व्यवहार के सच्चे दर्शन लोकसंगीत में ही मिलते हैं, जिससे ही शास्त्रीय रागों का आभास शास्त्रकारों ने प्राप्त किया है और जिस पर शास्त्रीय संगीत का यह विशाल भवन निर्मित हुआ है। इस विवाद का हल यदि लोकसंगीत के व्यवहार से मिल भी जाता है तो शास्त्रीय संगीत के अनेक विद्वान् अपनी हीनता की भावना को दवाने के लिए कभी स्वीकार नहीं करते। परन्तु यह विवाद शास्त्रीय संगीत स्वयं लोकसंगीत के पास जाकर मिटा देता है। अनजाने ही लौकिक व्यवहार में पारस्परिक मेलजोल, आदानप्रदान, तुलना, सर्वधन आदि से यह विचार अन्दर ही अन्दर बैठ जाता है। इस दृष्टि के मूल में लोकसंगीत ही है, जो उन विवादास्पद बानों को अपने व्यवहार में शुद्ध रूप से दिखलाकर श्रोताओं तथा प्रयोक्ताओं पर अपनी अमिट छाप छोड़ देता है। ये विवाद रागों के नियत स्वरों की अवस्थिति के सबध में नहीं उठते क्योंकि उनका शास्त्र तो सर्वदा ही निर्विवाद रहता है। वे तो स्वरों के वादी-विवादी पक्ष के अल्प तथा अत्यल्प प्रयोग के सबध में उठते हैं, जो कभी-कभी शास्त्रविरुद्ध होते हुए भी विशिष्ट राग में माधुर्य उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त होते हैं। उन विवादी स्वरों के अल्प प्रयोग की अनुमति कभी शास्त्रीय संगीत में मिल भी जाती है

तो उसका मुख्य कारण लोकसंगीत ही है, जिसमें ऐसे विवादी स्वरो से प्रभाव उत्पन्न करने के अमस्य उदाहरण मिलते हैं ।

लोकसंगीत का दूसरा पक्ष ऐसा है, जिससे शास्त्रीय संगीत अत्यधिक मात्रा में प्रेरणा ग्रहण करता है । एक ही लोकगीत में बहुधा एक से अधिक रागों की अवस्थिति रहती है, जो कि उसे अतिशय रग और माधुर्य प्रदान करती है । अनेक लोकगीत ऐसे भी होते हैं जिनमें एक ही राग को सभी हद तक निभाया गया है चाहे उनमें शास्त्रीय रागों के सभी नियम न भी निभते हों, फिर भी राग की सच्ची प्रतिच्छाया उनमें विद्यमान रहती है । ऐसे लोकगीत जिनमें एक से अधिक रागों का मिश्रण नहीं होता, वे गीतों के सौन्दर्यपक्ष की दृष्टि से या स्वर-व्यञ्जना की दृष्टि से श्रेष्ठ गीत नहीं समझे जाते, जबकि शास्त्रीय संगीत में ऐसे ही गीत श्रेष्ठ समझे जाते हैं, जिनमें एक ही राग का मलीप्रकार निभाव होता है । लोकगीतों को सर्वाधिक सौन्दर्य प्रदान करनेवाली शक्ति यही विविध रागों की स्वाभाविक सगति है जो अनायास ही बिना प्रयास के लोकगीतों की सामाजिक रचना-विधि से हमें उपलब्ध होती है । इन गीतों का चाहे कितना ही वैज्ञानिक विश्लेषण किया जाय, उनके विविध स्वरो के जोड़तोड़ सर्वदा ही रस की निष्पत्ति करनेवाले होते हैं । उनमें उन्हीं रागों की सगति होती है जिनका मिलना स्वाभाविक होता है । ऐसी रागों कभी नहीं मिलती हैं जो विकृत प्रभाव उत्पन्न करती हैं । शास्त्रीय रागों को लोकगीतों की सबसे बड़ी देन यही है । शास्त्रीय रागों में राग-मिश्रण के जो विलक्षण नमूने मिलते हैं, उनके पीछे लोकगीतों की प्रेरणा ही प्रधान है ।

लोकसंगीत की तीसरी सबसे बड़ी देन जो शास्त्रीय संगीत को है वह है उसकी लोकप्रियता । शास्त्रीय संगीत सदा ही शास्त्रों की तरफ भुक्तता है । शास्त्रीय संगीतकार अन्य संगीतज्ञों के समक्ष अपना वर्चस्व स्थापित करने के लिए शास्त्रों से ही अपने संगीत को संपन्न करता है और उसके प्रदर्शनकारी पक्ष को ही सर्वाधिक महत्त्व देता है । इसीलिए शास्त्रीय संगीत क्लिष्ट से क्लिष्टतर बनता जाता है और जनरुचि से अलग होने लगता है । ऐसी स्थिति में लोकसंगीत ही ऐसा पक्ष है, जो उसकी मदद के लिए आता है । संगीत के अन्य स्वरूप जैसे सुगम संगीत, फिल्मी संगीत आदि तो उनकी प्रेरणा-शक्ति बन ही नहीं सकते, क्योंकि वे सस्कार-सगत संगीत की श्रेणियाँ नहीं हैं । शास्त्रीय संगीत के समकक्ष यदि कोई महत्त्वपूर्ण तथा सस्कारिक श्रेणी है तो वह लोकसंगीत ही की है, जिसकी लोकप्रियता से वह पूर्णरूप से प्रभावित

होता है। वह उससे रागो के स्वाभाविक मिश्रण के सकेत लेता है, उसके स्वाभाविक लहजो, आलापो तथा मुक्तियों को आत्मसात् करता है तथा स्वर-संगति के असख्य प्रकारो को अपने में ग्रहण करके अपने प्राण सँजोता है।

लोकसंगीत की चरम प्रवृत्ति

यह तो पूर्व-पृष्ठो में मली प्रकार दर्शाया गया है कि लोकगीतो में उसका संगीतपक्ष प्रधान और शब्दपक्ष गौण होता है। अभी तक शब्दपक्ष की प्रधानता इसलिए समझी गई, क्योंकि अब तक लोकगीतो को एक ही पक्ष से देखा गया है तथा उनके समीक्षकों ने उनके शब्दपक्ष की ही विवेचना की है। हम यह भूल जाते हैं कि लोकगीत की उत्पत्ति के समय स्वर ही प्रधान था और उसका चरम उद्देश्य ही स्वरपक्ष की प्रधानता प्राप्त कर शब्दों से अधिकाधिक मुक्ति प्राप्त करना है। इसका यह तात्पर्य भी नहीं कि लोक-संगीत अपनी आदिम-अवस्था को प्राप्त करने की ओर प्रवृत्त है, जिसमें ध्वनियों की ही प्रधानता है तथा स्वर और शब्द दोनों ही गौण हैं। न इससे यह तात्पर्य है कि वह शास्त्रीय पक्ष की ओर प्रवृत्त है, जिसमें स्वर ही स्वर है, शब्द अत्यन्त गौण है। ये दोनों ही पक्ष लोकसंगीत की चरम प्रवृत्ति के पक्ष नहीं हैं। चरम प्रवृत्ति का तात्पर्य यह है कि लोकगीत अपने मूलादर्श को पूर्णरूप से निभाते हुए अपने स्वरपक्ष के सौन्दर्य को पहुँचना चाहता है। यही लोकगीतो का चरम आदर्श है, जहाँ तक विरले ही पहुँचते हैं। अनेक गीत तो ऐसे हैं, जो अपनी प्रारम्भिक अवस्था में निष्कासित होकर स्वर-शब्द का सामञ्जस्य प्राप्त करते हैं। शब्द के प्राधान्य से मुक्त होते-होते ही स्वरो की अनन्त प्रक्रियाओं में या तो खो जाते हैं, या शास्त्रीय संगीत के अग वन जाते हैं। स्वर की चरम सीमा तक पहुँचने के लिए जिन पोषक तत्वों की आवश्यकता होती है, वे उन्हें समय पर उपलब्ध नहीं होते। ऐसे गीतो की अवस्थिति निश्चित है जो इस ओर प्रवृत्त नज़र आते हैं। उस चरम सीमा तक पहुँचते हुए गीत लोकजीवन से मुक्त होकर ऐसे कठो पर विराज जाते हैं, जिनकी पहचान करना असाध्य कार्य है। इस चरम सीमा तक पहुँचे हुए गीत या तो साधु-सतो की प्रगाढ साधनाओं के बीच उनकी आन्तरिक गुणगुनाहट या साधना-निरत ध्वनियों में अन्तर्हित रहते हैं, या कहीं शास्त्रीय संगीत की आलाप-तानो में अन्तर्धान हो जाते हैं। वास्तव में लोकगीतो के रूप में इन चरमोत्कर्ष तक पहुँचे हुए गीतो की अवस्थिति अधिक सम्भव नहीं है। ये धुनें अपनी स्वर-रचनाओं की विशेषता के कारण शब्दों से मुक्त होकर अनेक

शौकिया कलाकारो, शौकिया संगीतप्रेमियो के कठो पर विराज जाते हैं । परन्तु उनका यह जीवन भी अत्यन्त अल्पकालीन है, क्योंकि विना शब्द की सगति से मानव-कठ पर वे अधिक समय तक विद्यमान नहीं रहते । वे यदि शब्दों के कारण प्रभुता प्राप्त होते तो उन्हें कागज पर सुरक्षित रखा जा सकता था और वे दीर्घकालीन जीवन पा सकते थे । परन्तु केवल कठ की गुणगुनाहट के रूप में उनकी अवस्थिति दीर्घकालीन नहीं हो सकती । उनके दीर्घकालीन होने की एक ही शर्त है कि वे जीवन के लौकिक पक्ष से निकल कर अलौकिक साधनों के साथ जुड़ जावें और वे ऐसी रूढ़ि में पड़ जावें कि उनके विना आराधना असंभव बन जाय । परन्तु यह स्थिति बहुत संभव स्थिति नहीं है । सहज्जो गीतों में कुछ ही गीत इस स्थिति में मिल सकते हैं ।

इस चरम अवस्था में यदि लोकसंगीत की कहीं अवस्थिति मिल सकती है तो वह वाद्यकारों की धुनों में । यह विशिष्ट दर्जा भी हज़ारों गीतों में से कुछ ही गीतों को मिलता है, क्योंकि लोकगीतों में स्वर-शब्द-सगति का यह विलगीकरण अत्यन्त असाधारण क्रिया है । यह विलगीकरण भी उन्हीं गीतों में संभव है जिनकी धुनें माधुर्य, लोकग्राह्यता तथा प्रभाव उत्पन्न करनेवाली होती हैं तथा जो शब्दों के लालित्य पर विशेष निर्भर नहीं रहती । ऐसे गीत अपने स्वर-लालित्य तथा अनुपम हृदयग्राही वदियों के कारण लोकजीवन के अत्यन्त रंगीले गीत बन जाते हैं, जिन्हें जनसाधारण हर परिस्थिति में गाता है तथा जो उनके कठों का हार बन जाते हैं । उनका प्रचार, व्यवहार तथा प्रभावक्षेत्र अत्यन्त विस्तृत होता है । वे जाति, क्षेत्र, परिवार तथा व्यक्ति की सीमा से बाहर निकलकर दीर्घजीवी तथा दीर्घक्षेत्री गीत बन जाते हैं । उनमें शब्दों का प्राधान्य नहीं होता इसलिए प्रत्येक प्रयोक्ता उनमें आज्ञादी लेता है, अपनी तरफ से उनमें नये शब्द जोड़ता है, पुरानों से खिलवाड़ करता है, फिर भी उनका स्वामाविक सौन्दर्य अक्षुण्ण बना रहता है । विद्वज्जन धुनों का संग्रह करते हैं, ध्वनि-सकलन-यंत्र पर उनका सकलन करते हैं, कविगण ऐसे गीतों की धुनों पर अपनी कविताएँ रचते हैं, फिल्मो निर्माता ऐसी धुनों को शब्द देकर अपनी फिल्म-रचनाओं में प्रयुक्त करता है । कई शौकिया लोग ऐसी धुनों को टकसाली धुनें मानकर उन पर आधारित अपने गीत रचकर पुस्तकें प्रकाशित कराते हैं तथा प्रत्येक स्वरचित गीत पर शीर्षकरूप में “तर्ज फलानी” का संकेत करता है । ऐसे गीतों का यह बहुमुखी प्रचार और प्रसार इसी तथ्य की ओर संकेत करता है कि ये गीत अपने शब्दों की सगति से मुक्त होकर अपनी धुनों के कारण ही अमर बन रहे हैं । उनकी वैज्ञानिक अवस्थिति

वाद्य-संगीत की धुन के रूप में है। शब्दों के प्रभुत्व से मुक्त होकर यदि ये धुनें कहीं दीर्घकाल के लिए सम्मानपूर्वक उच्चामीन हो सकती हैं तो वाद्यों पर ही हो सकती हैं। लोकसंगीत में स्वतन्त्र वाद्यसंगीत बहुत ही असाधारण विशेषता है, क्योंकि वाद्यसंगीत के योग्य वे ही धुनें मगझी जाती हैं, जिनके बजाने मात्र से श्रोतागण उन मूल गीतों का अदाजा लगा सकें। ऐसे गीत वे ही हो सकते हैं जो अपनी धुनों के कारण ही प्रभुता प्राप्त हों और जो उनके शब्दों की प्रभुता से प्रायः मुक्त हो चुके हों और जिन्हें श्रोता वाद्यों पर सुनते ही स्वयं गा उठते हों।

यहाँ एक प्रश्न और उठता है कि क्या प्रत्येक लोकगीत इसी उत्कर्ष को प्राप्त करने को लालायित है? इसमें काफ़ी हद तक सच्चाई का अंश है, क्योंकि शब्दों की सर्वग्राह्यता सदा ही स्वर से कम होती है। शब्दों का प्रसार विशिष्ट क्षेत्र तथा समाज तक ही सीमित रहता है। परन्तु स्वरों की प्रायः कोई सीमा नहीं होती। वे सर्वक्षेत्रीय, सर्वग्राह्य तथा सर्वप्रिय होते हैं। इसीलिये स्वर सकीर्ण दायरे से बाहर निकलने की चेष्टा में सदा ही शब्दों से मुक्त हाने की कोशिश में रहते हैं, चाहे उनकी सगति से कितनी ही रसनिष्पत्ति क्यों न होती हो। वे सदा ही इस कोशिश में रहते हैं कि वह रसनिष्पत्ति उन्हें शब्द-सगति के बिना ही मिल जाय। यह चेष्टा प्रत्येक लोकगीत में सदा ही विद्यमान रहती है, चाहे उसे सफलता मिले या न मिले। अनेक ऐसे लोकगीत हैं जो इन स्थिति तक पहुँच भी जाते हैं, परन्तु अधिक समय तक स्थिर नहीं रहते। अनेक ऐसे सामाजिक और भावात्मक कारण होते हैं, जो उन्हें इस स्थिति तक नहीं पहुँचने देते। अधिकांश धुनें तो शब्दों के साथ चिपकी रहती हैं। कुछ ऐसी भी होती है जो इस स्थिति को प्राप्त करने से पूर्व ही समाप्त हो जाती हैं और कुछ ही ऐसी हैं, जो शब्दों के जजाल से मुक्त होकर आध्यात्मिक लिवास में लिपटकर दीर्घजीवी हो जाती हैं।

लोकसंगीत और सामाजिक परिष्कार

लोकसंगीत केवल मनोरंजन और आत्मानन्द का ही साधन नहीं है, उससे कहीं अधिक उसका सामाजिक महत्त्व है। जिस जाति या समाज में लोकसंगीत का प्रचलन नहीं है, वह राग-द्वेष, पारस्परिक विद्वेष तथा पारिवारिक उलझनों में फँसी रहती है। यह भी अध्ययन से सिद्ध हो चुका है कि जिस जाति में लोकसंगीत का सर्वाधिक प्रचलन है, उसमें मुकदमेवाजी तथा लड़ाई झगड़े कम होते हैं। यह ऐसी सांस्कृतिक प्रक्रिया है जो मनुष्य के भावों का संस्कार

करती है, विकृत भावों को सही दिशा देकर उनको मधुर बनाती है। वह मनुष्य जो गाता नहीं, उसको क्रोध जल्दी आता है और वह लडता-भगडता भी बहुत है। उसके पारिवारिक और सामाजिक सम्बन्ध अच्छे नहीं होते। लोकसंगीत सारे समाज का संगीत है। किसी व्यक्ति, परिवार, गुट या क्षेत्रविशेष का नहीं। वह सबका है, अतः सबके मिलाप के लिये वह एक सामान्य रंगमंच है। वहाँ सभी लोग भेदभाव रहित मिलते हैं, गाते हैं और मिल-बैठकर आनन्द मनाते हैं। यहाँ तक कि यदि कोई पारस्परिक विद्वेष के कारण नहीं भी बोलते हैं तो भी सामूहिक गान के समय वे सब मिलकर गाते हैं।

लोकसंगीत के विविध रंगमंच हैं, मंदिर, गाँव का चौराहा, घर का श्रांगन, सार्वजनिक मेले, बाज़ार, हाटवाट, बाग-वगीचे, खेत, खलिहान, देवल, मठ आदि-आदि। वहाँ मनुष्य अकेला नहीं गाता। वैयक्तिक अभिव्यजना लोकगीतों में प्रायः नहीं के बराबर है। अतः जातीय, सामाजिक तथा राष्ट्रीय संगठन का यह सबसे अधिक शक्तिशाली मंच है, जिसके द्वारा विखरे हुए समाज तथा परिवार पुनः जुड़ जाते हैं, क्रोध शान्त हो जाता है, विद्वेष मिट जाता है और प्रेम, सौहार्द तथा दया के अनंत स्रोत बहने लगते हैं। संगीत की इस अथाह शक्ति का कौन मुकाबला कर सकता है? ये ही लोकगीत विरहिणी स्त्री के विदग्ध हृदय को शान्ति पहुँचाते हैं, माता-पिता, भाई-बहिन, परिवार, सास-बहू, देश, समाज, जाति, धर्म की तरफ कर्तव्यपालन का पाठ पढ़ाते हैं। इन स्नेह-सवधों की पवित्रता सदा ही अक्षुण्ण बनी रहे, इस ओर ये लोकगीत सदा ही सकेत करते रहते हैं। ये ही लोकगीत मानव-कठ के हार बनकर अनन्त सुख का अनुभव कराते हैं, कर्तव्यच्युत को कर्तव्य का रास्ता दिखलाते हैं, संतप्त हृदय को सुख पहुँचाते हैं, अतीत की मधुर स्मृतियों को ताज़ा करते हैं तथा वर्तमान और भविष्य के लिये हममें शक्ति का संचार करते हैं। इन्हीं लोकगीतों की स्वर-लहरियाँ नवीन गीतों की ओर हमें प्रेरित करती हैं और इस तरह गीतों की इस अमर परम्परा का चक्र चलता ही रहता है।

लोकसंगीत के पोषक तत्त्व

लोकसंगीत को पुष्ट करनेवाली सबसे महान् शक्ति सामाजिक प्रतिभा है। सांस्कृतिक धरातल समान होते हुए भी कभी-कभी जातिगत प्रतिभा लोकसंगीत को सुसमृद्ध करने में सहायक होती है। कई जातियाँ स्वभाव से ही संगीत के विशिष्ट तत्त्वों से विभूषित होती हैं। जिस समाज या क्षेत्रविशेष

मे ऐसे तत्त्वों का बाहुल्य है, वहाँ लोकसंगीत को विशेषरूप से पोषण प्राप्त होता है और सच पूछिये तो ऐसे ही स्थलों से लोकगीतों की प्रारम्भिक निष्पत्ति भी होती है। ऐसे तत्त्व स्थल-संगत नहीं, जाति-संगत होते हैं। इन जातियों की वंशपरम्परा से ही ये तत्त्व विरासत में मिलते हैं, जो तनिक अवसर पाकर सामाजिक पोषण पाने लगते हैं। लोकसंगीत की दृष्टि से अधिकांश प्रतिभाएँ ऐसी ही जातियों में छिपी रहती हैं। इन जातियों से तात्पर्य संगीत की व्यवसायिक जातियों से नहीं है बल्कि उन जातियों से है जिनका संगीत व्यवसाय नहीं है, वरन् जिनमें संगीत की वंशानुगत प्रतिभा होती है। जब ये गीत इनमें संचरित होते हैं तो उनको ये जातियाँ अपनी वंशानुगत प्रतिभा तथा स्वर-शब्द-संगति से ऐसे मधुर तत्त्व प्रदान करती रहती हैं, जिनसे लोकगीतों की संचरण और प्रभावशक्ति बढ़ जाती है।

इन पोषक तत्त्वों में समाज के सांस्कृतिक धरातल का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यदि समाज हीनावस्था को प्राप्त होता है तो कला के प्रति उसकी जागरूकता नष्ट सी हो जाती है और लोकगीतों को पोषण प्राप्त होने की अपेक्षा उनकी स्वयं की प्रतिभा भी घटने लगती है। सुसंस्कृत और सम्यक् समाज लोकगीतों को अपना अलंकार बनाये रखता है और उसके प्रत्येक सांस्कृतिक, पारिवारिक और सामाजिक समारोह की वे शोभा बनते हैं।

लोकगीतों के पोषक तत्त्वों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व परंपरागत संस्कृति के प्रति आस्था है। जिस समाज में अपनी संस्कृति के प्रति कोई आस्था नहीं है तथा जो बाह्य प्रभावों से प्रभावित होकर अपनी सांस्कृतिक परंपरा को खो बैठा है, वह समाज अपने लोकगीतों के प्रति उदासीन सा रहता है। अपनी अतीत की याती पर गर्व का अनुभव करनेवाले सुसंस्कृत समाज में ये लोकगीत सर्वाधिक पोषण प्राप्त करते हैं। लोकगीतों के पोषक तत्त्वों में सामाजिक समता, स्वस्थ सामाजिक मस्तिष्क तथा अयान्त्रिक जीवन अत्यन्त सहायक हैं। कलहपूर्ण समाज, सघर्षमय जीवन, असंस्कृत तत्त्वों का प्रभुत्व तथा जातिगत सामाजिक व्यवधान लोकगीतों के शत्रु हैं। ये तत्त्व आज सर्वाधिक वृद्धि पा रहे हैं, इसीलिये लोकगीतों के प्रति सामाजिक उदासीनता भी बढ़ रही है।

लोकगीतों के पोषण में स्त्रियों का बहुत बड़ा हाथ है। उन्होंने ही लोकसंगीत की अधुना धाराएँ सुरक्षित रखी हैं। बालक का जन्म, विवाह, त्यौहार, पर्व, सस्कार, मेले, उत्सव, रात्रि-जागरण, देव-मनोरथियाँ आदि अवसरों पर गाये जानेवाले सभी गीत स्त्रियों द्वारा ही गाये जाते हैं। सच पूछिये तो लोकगीतों को सुरक्षित और पुष्ट करनेवाली स्त्रियाँ ही होती हैं।

लोकगीतो के पोषक तत्त्वो मे सामाजिक भावप्रवणता का प्रमुख स्थान है । यह प्रवणता आज के यात्रिक जीवन मे कम होती जा रही है । मनुष्य बुद्धिजीवी होता जा रहा है अतः साहित्य, संगीत तथा कला-सर्जन के कार्य मे यह स्थिति घातक सिद्ध हो रही है । जहाँ समाज का भावपक्ष दुर्बल हो जाता है या समाप्त हो जाता है और बुद्धितत्त्वो का बाहुल्य होता है वहाँ कला, लोकानन्द और आत्मानन्द से दूर हो जाती है । ऐसी स्थिति मे मनोरजित और मनोरजक की दो अलग-अलग श्रेणियाँ बन जाती हैं और कला आत्मानन्द की वस्तु न रहकर केवल मनवहलाव की वस्तु बन जाती है । यह मनोरजक का विशिष्ट वर्ग जनता को मनोरजित करता है और सामाजिक तथा सामुदायिक मनोरजन का पक्ष सदा के लिए उठ जाता है ।

लोकसंगीत के पोषक तत्त्वो मे संगीत का बाह्य आदान-प्रदान भी प्रमुख भाग अदा करता है । जहाँ विविध क्षेत्रीय, जातीय, सामाजिक एव सांस्कृतिक तत्त्वो का पारस्परिक मेल होता हो वहाँ मेलजोल, सहयोग-ससर्ग से गीतो को पोषण मिलता है । जहाँ ऐसे अवसर अधिक होते हैं, वहाँ का संगीत एक दूसरे से पोषण-तत्त्व प्राप्त करके सम्पन्न और समृद्ध बनता है । जो समाज आदिवासी समाज की तरह अपने आपको अलगथलग तथा सांस्कृतिक आदानप्रदान और सभ्यता के प्रसंगो से बचा-बचाकर रखता है, उसकी सांस्कृतिक सम्पत्ति कृपण के धन के समान जहाँ की तहाँ रहती है ।

लोकसंगीत की निष्पत्ति के लिये सांस्कृतिक सघर्षण, भावात्मक उथल-पुथल तथा आध्यात्मिक क्रान्ति का वातावरण अत्यन्त अनुकूल होता है । लोकगीतो के पौष्टिक सघर्षण से अनेक सांस्कृतिक तत्त्व मिलते हैं, एक दूसरे से विद्युडते हैं, नये तत्त्व आते हैं, पुराने लडखड़ाते हैं, नवीन धरातल बनते हैं, जिनसे गीतो की स्वर-शब्द-सगति मे विलक्षण ताजगी आती है । भावात्मक उथलपुथल, धार्मिक सघर्ष तथा राष्ट्रीय उत्कर्ष-अपकर्ष के वायु-मडल ही मे नवीन रचनाओ के पोषक तत्त्वो का प्रादुर्भाव होता है । जब वैयक्तिक और सामाजिक जीवन मे निराशा उत्पन्न होती है तब आध्यात्म की शरण ली जाती है । ऐसे ही समय धार्मिक लोकगीत, भजन आदि का सृजन होता है ।

शब्दसापेक्ष और स्वरसापेक्ष लोकगीत

लोकगीतो को लोककाव्य की मजा न देकर गीत की सजा इसलिये दी गई है कि उनमे गेय गुण विशेष हैं । विशुद्ध साहित्यिक कृतियो मे भी कविता

और गीत की अवस्थिति अलग-अलग दर्शाई गई है, जैसे तुलसीकृत रामायण महाकाव्य है और गीतावली गीतिकाव्य । रामचरितमानस में काव्यतत्त्व विशेष हैं और गीतावली में गेय तत्त्व अधिक । ठीक यही स्थिति लोकगीतों की नहीं है । लोकगीतों का गेय तत्त्व साहित्यिक गीतों के गेय गुणों से बहुत भिन्न है । साहित्यिक गीतों में कविता को किसी भी धुन में गा लेने से वह गीत की श्रेणी प्राप्त कर लेती है, परन्तु लोककाव्य अथवा लोककविता को गा लेने से गीत नहीं बन जाता । साहित्य में तो छन्दविहीन तथा अनुकान्त गद्य को भी गद्यगीत की सजा दी गई है, परन्तु अनुकान्त और छन्दहीन लोकगद्यगीत की कल्पना ही नहीं की जा सकती । लोकगीतों की कविता साहित्यिक गीतों की कविता के समान नहीं है । लोकमानस में स्वतन्त्ररूप से कवित्त-रचना की शक्ति कहाँ से आ सकती है, उसके लिये विशिष्ट सस्कार, शिक्षा तथा साहित्यिक स्तर की आवश्यकता होती है । फिर भी यह प्रश्न उठता है कि लोकगीतों में काव्य की इतनी ऊँची उठान कहाँ से आई ? वे जीवन के ऐसे पहलुओं को स्पर्श करते हैं तथा उनकी अभिव्यजनाएँ इतनी मार्मिक होती हैं कि बुद्धि काम नहीं करती । लोकगीत में जिस विषय का प्रतिपादन होता है तथा उसे जितने सुन्दर ढंग से निभाया जाता है, उतना कोई महान् आचार्य भी नहीं कर सकता । विषय और अभिव्यजनाओं का सुन्दर प्रतिपादन, शब्दों का सुन्दर चुनाव तथा उनकी अद्भुत व्यजनाशक्ति, सामाजिक जीवन की युक्ति-युक्त मार्मिक स्थितियाँ, चारित्रिक वर्णन में स्वाभाविकता तथा सामाजिक मूल्यों का सुमधुर तथा यथातथ्य चित्रण, भावों और अर्थों की उत्कृष्टता तथा उनका समष्टिगत निभाव, ये सब गुण लोकगीतों के साहित्य में इतने सुन्दर ढंग से निभाये गये हैं कि कभी-कभी यह प्रश्न उठता है कि ऐसी कृतियाँ लौकिक जीवन में बिना साहित्यिक ज्ञान के कैसे संभव हुईं ? इन सबके पीछे एकमात्र तत्त्व यही है कि इनकी निष्पत्ति मार्मिक स्वरो के साथ हुई है । स्वर-शब्द-संगति के पीछे किसी व्यक्ति, परिवार, प्रतिभा तथा क्षेत्रविशेष का हाथ नहीं । वे समष्टिगत कृतियाँ हैं, असंख्य जनसमुदाय की मिलीजुली योग्यता, अनुभूतियाँ, प्रतिभाएँ उनके पीछे छिपी हुई हैं, तभी यह सौन्दर्य संभव हुआ है । गीतों में शब्द के अनुरूप ही स्वर-संगति का चमत्कार यदि कही देखना है तो इन गीतों में ही देखा जा सकता है ।

साधारणतः लोकगीतों की स्वर-रचना तथा शब्द-रचना में सौन्दर्य-सामञ्जस्य रहता है, परन्तु अनेक गीत ऐसे भी हैं, जिनमें इस तथ्य का निभाव पूरी तरह नहीं हुआ है । कुछ लोकगीत अपनी स्वर-रचना के लिये जाने गये

हैं तथा कुछ अपने साहित्यिक गुणों के कारण ही प्रचलित हुए हैं। अनेक गीत ऐसे भी हैं, जिनकी स्वररचना अत्यन्त प्रौढ और समृद्ध है, परन्तु जिनका साहित्यिक पक्ष इतना निखरा हुआ नहीं है। ऐसे गीत स्वरप्रधान गीत हैं। इनका महत्त्व केवल उनकी सुमधुर धुनों के कारण ही है। ऐसे गीतों की प्रवृत्ति सदा ही शब्दों से मुक्ति पाने की होती है, जिससे स्वर अक्षुण्ण रह जाते हैं और शब्द मौका पाकर बदलते रहते हैं। परन्तु साहित्यिक गीतों में शब्द-तत्त्व कभी भी स्वर-तत्त्व से अलग होने की चेष्टा नहीं करते। वे सदा ही एक दूसरे के साथ जुड़े रहते हैं। एक स्वरप्रधान राजस्थानी लोकगीत स्वरलिपि सहित उद्धृत किया जाता है।

टिड्डी गीत

आवियो गाजे रे टीडू धरती घूजे रे
 घूजे म्हारे टीडूए री पाख - टीडूआ रे लाल
 म्हारा टीडूआ रे लाल - टीडूआ रे लाल
 आवियो वररे धरती भीजे रे
 भीजे म्हारा टीडूए री पाँख - टीडूआ रे लाल
 म्हारा टीडूआ रे लाल - टीडूआ रे लाल
 मोठ वाजरो सगळो ई खाग्यो रे
 खाग्यो म्हारो हर्योडी जवार - टीडूआ रे लाल
 काचर्या ई खाग्यो म्हारा मतीरा ई खाग्यो रे
 खाग्यो म्हारा सजना रो खेत - टीडूआ रे लाल
 म्हारा टीडूआ रे लाल - टीडूआ रे लाल
 म्हारोडे खेत मे फेर मती आजे रे टीडू
 ढोडा करूँ रे जुवार - टीडूआ रे लाल
 म्हारा टीडूआ रे लाल - टीडूआ रे लाल

स्वरलिपि (ताल दीपचंदी)

ग	ग	-	म	ग	ग	सा	सा	-	सा	सा	-	सा	-
आ	वि	ऽ	यो	ऽ	गा	ऽ	जे	ऽ	रे	टी	ऽ	डू	ऽ
सा	म	-	म	-	म	ग	म	प	-	म	प	ग	-
घ	र	ऽ	ती	ऽ	ऽ	ऽ	घू	जे	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ

म	प	-	म	-	ग	-	म	प	-	म	-	ग	रे
घू	जे	ऽ	म्हा	ऽ	रे	ऽ	टी	डू	ऽ	ए	ऽ	री	ऽ
रे	म	ग	-	-	-	ग	ग	म	-	सा	म	ग	सा
पा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ख	टी	डू	ऽ	आ	ऽ	रे	ऽ
सा	-	सा	सा	-	सा	नी	सा	ग	-	म	प	ग	म
ला	ऽ	ल	म्हा	ऽ	रा	ऽ	टी	डू	ऽ	आ	ऽ	रे	ऽ
म	नी	प	-	-	-	-	-	-	-	म	ग	सा	ग
ला	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
ग	म	-	-	-	-	-	-	-	-	ग	प	म	ग
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
सा	-	-	-	-	-	-	-	-	सा	सा	-	सा	नी
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ल	म्हा	ऽ	रा	ऽ
सा	ग	-	म	प	ग	म	पम	नीप	-	-	-	-	-
टी	डू	ऽ	आ	ऽ	रे	ऽ	ला	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
प	-	-	म	ग	सा	ग	ग	म	-	-	-	म	-
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ
ग	म	-	सा	म	ग	सा	सा	-	-	-	-	सा	-
टी	डू	ऽ	आ	ऽ	रे	ऽ	ला	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ
×			२				०			३			

(शेष गीत भी इसी धुन में गावें ।)

इस गीत में एक कृषक टिड्डियों से कहता है कि कृपा करके मेरे खेत में दुबारा पदार्पण नहीं करें, क्योंकि पहले भी मेरा भारी नुकसान हुआ है। इस अनुनययुक्त कथन की बार-बार आवृत्ति हुई है। समस्त गीत में शब्दों का

कोई महत्त्व नहीं है, न उनसे कोई कारुण्य की ही अभिव्यक्ति होती है, परन्तु स्वररचना इतनी मधुर और मार्मिक हुई है कि उसे सुनकर किसी का भी हृदय द्रवित हो सकता है। इस गीत में से यदि शब्दों का लोप भी हो जाय तो भी स्वर अपनी सुदृढ रचना के कारण अक्षुण्ण रह सकते हैं।

लोकगीतो का साहित्यिक पक्ष सरल, स्वामाविक तथा साहित्यशास्त्र की पेचीदगियों से मुक्त होता है। उमको प्रौढता और व्यञ्जकता प्रदान करने-वाला काव्यशास्त्र नहीं है, वह उसका स्वर-पक्ष ही है। कुछ लोकगीत तो ऐसे भी हैं, जो केवल धुन मात्र हैं। कुछ ही शब्द असयत रूप से उनके साथ जुड़े हुए होते हैं। ऐसे गीतो की धुनों ही इतनी शक्तिशाली होती हैं कि वे स्वभाव से ही शब्द-शक्ति को अपने में दूर रखती हैं। शब्दों की वाञ्छित शक्ति उन्हें अपने स्वरो से ही प्राप्त होती है। वे इस स्थिति की प्रतीक्षा में रहते हैं कि शेष शब्द भी उनसे सदा के लिये मुक्ति पा जावें, परन्तु विपरीत इसके गीतो का शब्दपक्ष सर्वदा ही स्वरो को पकड़े रहना चाहता है, क्योंकि जनमानस भी उन गीतो को उनकी मुमधुर और प्रभावशाली धुनों के कारण ही पकड़े रहता है।

लोकगीतो के साहित्यिक पक्ष के सवध में एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि शृंगारिक और पारिवारिक गीतो का ही साहित्यपक्ष प्रबल होता है। मनुष्य में पारिवारिक भावनाएँ सर्वाधिक प्रबल होती हैं, वह प्रतिदिन उन्हीं में विचरता है और नाना प्रकार के कडवे और मीठे अनुभव करता है, उनके प्रति उसकी ममता और वैयक्तिक भावना लिपटी रहती है। अपने दुःख-सुख, आनन्द-उल्लास की अभिव्यक्ति का वही एकमात्र साधन है। पारिवारिक जीवन के अनेक पहलुओं के बीच वह गुजरता है। पति-पत्नी, माता-पिता, ननद-भौजाई, प्रेमी-प्रेमिका आदि अनेक मधुर पारिवारिक सवधो में वह गुथता है और परिवार की भूमिका में जीवन के अनेक अनुभव प्राप्त करता है। मानवी भावनाओं में डूबे हुए ये मधुर सवध मनुष्य को विरह-मिलन, सयोग, मैत्री, स्नेह, प्रेम तथा ममता के अनेक क्षेत्रों में प्रवेश कराता है और वह इन जीवन-तत्त्वों से परिपूर्ण और भावनाओं से सराबोर अपनी अनुभूतियों के मोतियों को स्वरो के धागे में पिरोता है। ये अनुभूतियाँ धीरे-धीरे एक से अनेक की तथा व्यक्ति से समष्टि की अनुभूतियाँ बन जाती हैं और सुन्दर, शृंगारिक और पारिवारिक लोकगीतो में प्रकट होती हैं। इन सब वैविध्यपूर्ण और सारगर्भित अनुभूतियों को व्यक्त करने का सर्वाधिक प्रबल माध्यम शब्द

ही है। यहाँ स्वरशब्द की शक्ति को नहीं पहुँच सकता। यही कारण है कि पारिवारिक और श्रृंगारिक गीतों का साहित्यिक पक्ष प्रबल होता है। वे इसी पक्ष के कारण मनुष्य की अत्यन्त मूल्यवान् धरोहर बने रहते हैं।

अन्य स्वरपक्षीय गीतों का सचरण परिवार के साथ सस्काररूप में परम्परागत परिजन के नाते उत्सव, त्यौहार, विवाह, पर्व आदि के उपयोगार्थ होता है और समाज के साथ उनका सबंध समष्टिगत तथा सामुदायिक होता है। क्योंकि ये गीत सामाजिक और सामुदायिक धरातल पर विचरते हैं, तथा सहस्रो नर-नारी उन्हें एक साथ गाते हैं अतः उनका सचरणक्षेत्र बहुत बड़ा होता है तथा असह्य जन-समुदाय की स्मृतियों में उनका सदा ही सजीव रहना आवश्यक होता है, इसीलिए वे शब्दों के बोझ से हल्के रहते हैं।

गीत के साहित्य तथा स्वरपक्ष की आदर्श नंगति उसकी आदर्श स्थिति में अवश्य है, परन्तु यह अवस्थिति बहुत कठिन है। जहाँ शब्दपक्ष प्रबल होता है वहाँ स्वर को दबना ही पड़ता है और जहाँ स्वरपक्ष प्रबल होता है, वहाँ शब्दपक्ष को भुक्ना ही होता है। अतः लोकगीतों का स्वर-शब्द-सन्तुलन तभी कायम रह सकता है, जब उनके साथ कुछ सस्कारिक परम्पराएँ जुड़ जाती हैं। ऐसी स्थिति में कोई भी परिवर्तन अनधिकार चेष्टा और सामाजिक अपराध समझा जाता है। स्वरपक्षीय गीतों का सचरणक्षेत्र सर्वाधिक विशाल, उनका जीवन अधिक लम्बा तथा उनके सामाजिक तथा सामुदायिक गुण अधिक प्रबल होते हैं। साहित्यपक्षीय गीतों का सचरणक्षेत्र अपेक्षाकृत छोटा होता है और वैयक्तिक और पारिवारिक दायरे में अधिक लिपटा रहता है।

लोकगीतों का रचनाकाल तथा स्थायित्व

किसी भी रचना की आयु का अनुमान बहुधा उसके रचयिता से लगाया जाता है, परन्तु जिस रचना के रचयिता का ही पता नहीं और जिसका कोई एक रचयिता नहीं, उसके रचनाकाल का कैसे पता लगाया जाय, यही सबसे बड़ी कठिनाई है। यदि लोकगीत किसी एक रचनाकार की कृति के रूप में मान्यता प्राप्त है तो निश्चय ही उसे लोकगीत की श्रुत पदवी मिली है। लोकगीत समाज की धरोहर है। अनेक रचनाकारों की प्रतिभा के परिणाम-स्वरूप उसका स्फुरण होता है, अतः किस युग की छाप उस पर स्पष्ट है यह जानना बहुत ही कठिन है। एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण बात यह है कि किसी भी लोकगीत पर किसी कालविशेष की छाप अंकित नहीं रहती। कभी-कभी

अज्ञानवश कई महानुभाव यह कहते देखे गये हैं कि अमुक गीत पर डिंगल भाषा का प्रभाव है तथा अमुक पर आज से ५० वर्ष पूर्व की ब्रजभाषा की छापा है। कुछ लोग यह भी कहते हैं कि अमुक लोकगीत हिन्दी का है और अमुक उर्दू का तथा अमुक गीत की रचनाविधि १०० वर्ष पहले की है।

उक्त सभी अटकलो के पीछे लोकगीत विषयक सैद्धान्तिक विश्लेषण की कमी है। सर्वप्रथम तो यह मान लेना चाहिये कि लोकगीत एक निर्मल निर्भर की तरह है, जो प्रतिपल बहता रहता है। उसमें अनेक छोटे बड़े भरने मिलते रहते हैं और उसके प्रवाह और गतिशीलता को कायम रखते हैं। यदि यह प्रक्रिया बन्द हो जावे तो लोकगीत की स्वाभाविक प्रकृति विकृत हो जाती है और वह लोकगीतो के दर्जे से गिर जाता है। किसी भी रचयिता के कठ से उद्भाषित हुआ गीत यदि समाज के कंठ पर उतरने की क्षमता रखता है तो वह तत्काल ही उस प्रक्रिया में संचरित होने लगता है, सहस्रो कंठों पर चढ़कर उसके स्वरो तथा अभिव्यजनाओं में प्राजलता और प्रौढता का संचार होने लगता है और उस पर से रचयिता का व्यक्तित्व समाप्त होकर समस्त समाज का व्यक्तित्व अंकित हो जाता है। मूल रचयिता के गीत का स्वरूप उसी तरह का होता है, जिस तरह एक सकीर्ण कृपकाय निर्भर का अपने उद्गम स्थल पर होता है और बाद में जिसके साथ सहस्रो निर्भर मिलकर जिसे एक गभीर तथा भीमकाय नदी का व्यक्तित्व प्रदान करते हैं। किसी भी लोकगीत में यह प्रक्रिया शाश्वत रहती है। पार्थिव नदी भले ही अपने स्वरूप को अधिक समय तक कायम न रख सके, परन्तु लोकगीत अपने शाश्वत निर्भरी स्वरूप को नहीं छोड़ता। यदि कोई लोकगीत किसी कारणवश अपने इस स्वभाव को त्याग देता है तो निश्चय ही वह अपने दर्जे से गिर जाता है और धीरे-धीरे वह प्रचलन से बाहर होकर लुप्त भी हो जाता है। लोकगीतो की यह शाश्वत प्रक्रिया हज़ारों गीतो को जन्म देती है। उनमें से अनेक अपनी दुर्बलता के कारण आधे रास्ते चलकर बैठ जाते हैं, कुछ समाप्त हो जाते हैं, कुछ लड़खड़ाने लगते हैं और कुछ मेघावी तथा सशक्त गीत चल निकलते हैं और सैकड़ों वर्षों तक जीवित रहते हैं।

इस विश्लेषण के अनुसार किसी भी सजीव लोकगीत की भाषा-शैली पुरानी नहीं पडती, न उसकी अभिव्यजनाएँ, उसके विषय एव सदर्म ही पुराने पडते हैं, अतः किसी भी क्षेत्रीय भाषा के लोकगीत अपनी स्थलीय नवीनतम भाषाशैली में ही जीवित रहते हैं। उनकी भाषा की प्रकृति कभी पुरानी नहीं

पडती । यह बात दूसरी है कि किसी क्षेत्र के लोकगीत की भाषा उसी भाषा के सुदूर क्षेत्र के उसी लोकगीत की भाषा से भिन्न है, परन्तु एक ही क्षेत्र में प्रचलित उसी लोकगीत की भाषा की शैली नवीनतम भाषा-शैली के ही अनुरूप होगी । अन्यथा यह मान लेना चाहिए कि वह लोकगीत मृतप्राय हो चुका है और वह लोकगीतों के दर्जे से गिर गया है । वह केवल इतिहास के पन्नों में लिखने योग्य गीत है, जो अपनी स्वाभाविक दुर्बलता के कारण अब लोकगीत नहीं रहा है ।

सजीव लोकगीत समाज से सदैव प्रेरणा लेता रहता है । उसकी अभिव्यजनाओं में सामाजिक अभिव्यजनाओं के अनुरूप ही सशोधन होता रहता है, भाषा भी प्रचलन के अनुसार बदलती रहती है तथा स्वरो में सामाजिक भावनाओं के अनुरूप परिवर्तन, परिवर्धन होता रहता है । लोकगीत समाज के बदलते हुए स्वरूप का सच्चा दर्पण है । यहाँ एक बात का उल्लेख कर देना आवश्यक है कि किसी लोकगीत को सुनकर हम इतिहास या अतीत का चित्र अंकित नहीं कर सकते । किसी ऐतिहासिक तथा धार्मिक व्यक्तिविशेष के गीतों के सँकड़ो सकलन हमारे साहित्य में हुए हैं जिनसे तत्कालीन सामाजिक, धार्मिक तथा राजनैतिक जीवन का भली प्रकार अनुमान लगाया जा सकता है । राजस्थान का सच्चा इतिहास तो इन्हीं वीरगीतों तथा काव्य-ग्रन्थों से लिखा गया है । इसी तरह रामायण तथा महाभारत से तत्कालीन सामाजिक तथा राजनैतिक जीवन का भली प्रकार अंदाज़ लगाया जा सकता है । परन्तु लोकगीतों से यह अंदाज़ नहीं लग सकता । व्यक्तिविशेष के गीत व्यक्ति के स्वयं के होते हैं । उनमें उसकी स्वयं की वे अनुभूतियाँ तथा भावनाएँ व्यक्त रहती हैं, जिनमें उसका स्वयं का अपनत्व है । यह आवश्यक नहीं कि समाज उन्हें स्वीकार करे या उनके प्रति अपना ममत्व प्रकट करे । वे कृतियाँ ऐतिहासिक कृतियाँ हैं । भाषा, भाव, शैली तथा अभिव्यजनाओं की दृष्टि से रचयिता स्वयं ही उनके लिए उत्तरदायी है, समाज नहीं । यदि रचयिता बहुश्रुत, लोकप्रिय तथा लोकमानस का परम पारखी है तो उसकी कृतियों में समाज चित्रित होगा, परन्तु फिर भी उसकी रचनाएँ सामाजिक रचनाएँ नहीं हो सकती, उनमें सशोधन परिवर्धन भी एक तरह से सामाजिक अपराध ही समझा जायेगा, अतः उनका काल-निर्धारण बड़ी आसानी से हो सकता है । ये रचनाएँ नामांकित न भी हो और वे लोकरचनाओं में घुलमिल भी गई हो तो भी उनकी शैली, भाषा एवं स्वर-संयोजन की प्रकृति, भावाभिव्यजना तथा विषय-प्रतिपादन

की परिपाटी से उनका काल-निर्धारण हो सकता है। परन्तु लोकरचनाओं के निरन्तर निर्भरी स्वभाव के कारण यह कार्य दुर्लभ ही नहीं असम्भव भी है।

यहाँ तक भी देखा गया है कि कई वर्ष पूर्व रचित लोकगीत आज भी अपने नवीन रूप में विद्यमान है। उस गीत में कोई भी ऐसी बात नहीं जो उसे नवीनतम गीत का दर्जा नहीं देता हो। लोकगीत का दर्जा उसे इसीलिये प्राप्त है कि उनका प्रचलन अनेकों वर्षों से विस्तृत क्षेत्र में विशाल समाज द्वारा होता है और समाज ही अपने को उसका रचयिता मानकर उसे अपनी धरोहर समझता है। कभी-कभी लोकगीतों के ऐसे पुराने संस्करण भी मिल जाते हैं जो किसी की पुरानी चोपड़ी में लिखे हुए हैं या छिपे हुए हैं। उनमें ऐसे अनेक गीतों के पुरातन संस्करण भी उपलब्ध होते हैं जो नवीन संस्करणों से सर्वथा भिन्न हैं। ये गीत सगीत, साहित्य तथा समाज-विज्ञान की दृष्टि से अत्यन्त महत्त्वपूर्ण गीत होते हैं और इस दिशा में कार्य करनेवालों के लिये अत्यन्त मूल्यवान सामग्री हैं। इन गीतों के अध्ययन से स्पष्ट रूप से यह पता चल सकता है कि किन-किन महत्त्वपूर्ण प्रक्रियाओं के बीच उसी गीत का आधुनिक संस्करण गुजरा है। मोटे-मोटे रूप में वे प्रक्रियाएँ इस प्रकार होती हैं—

(१) स्वर-नियोजन की दृष्टि से पुरातन संस्करण अधिक सरल तथा न्यूनतम स्वरों में रचा हुआ होता है। आधुनिक संस्करण में स्वरों का चयन विस्तृत तथा उनके उतार-चढ़ाव अधिक तीव्र होते हैं।

(२) दोनों ही गीतों के मूल में धुन का प्रकार एक ही है। उनकी लय भी प्रायः समान ही होती है। पुरातन संस्करण की लय धीमी और नवीन संस्करण की तनिक तेज होती है।

(३) पुरातन संस्करण के लोकगीत में धुन प्रायः सामान्य होते हुए भी उनके लहजे बड़े विचित्र और प्रभावशाली होते हैं। आधुनिक संस्करण में वे लहजे प्रायः लुप्तप्राय से रहते हैं।

(४) शब्दों में परिवर्तन प्रायः कम ही होता है, क्योंकि लोकगीतों की प्रचलना उनके स्वरों में है तथा शब्दों से पूर्व ही स्वरों के प्रति लोक की ममता जागृत होती है। व्यक्ति से समष्टि की सामग्री बनने की प्रक्रिया के बीच स्वर शब्द से कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण भाग अदा करता है। लोकगीतों का अपना ही भावमूलक होने से उनकी लय और धुन सर्वाधिक सामाजिक कसौटी

पर उतरती है और सामाजिक प्रक्रियाओं से लोकगीतो में जितना भी परिवर्धन होता है, वह अधिकांश धुनों में होता है। शब्द और उनकी व्यजनाएँ भी बदलती हैं, परन्तु उनकी गति और सीमा अत्यंत न्यून होती है।

(५) पुरातन गीतो की शब्दावली और व्यजनाएँ अधिक भरल होती हैं और उनके आधुनिक मस्करण में वे वैविध्यपूर्ण होती हैं।

उदाहरण के लिए राजस्थान के लोकगीत राजस्थानी भाषा में हैं। उनके क्षेत्रीय स्वरूप भी अलग-अलग क्षेत्र की राजस्थानी में हैं। जो प्रथम श्रेणी के लोकगीत हैं, जिनका प्रचलन अपने गेय गुराओं के कारण समस्त राजस्थान में है, जैसे लूर, घूमर, पनिहारी, गोरवन्द, मायरा, वधावा, ओलू आदि, उनकी मूलधुन वही होते हुए भी लय, गति तथा लहजों की दृष्टि से उनके क्षेत्रीय मस्करण काफी हद तक भिन्न हैं। द्वितीय श्रेणी के लोकगीत वे हैं जो समस्त राजस्थान में तो प्रचलित नहीं हैं, परन्तु राजस्थान के विस्तृत क्षेत्रों में बहुश्रुत और बहु प्रयुक्त हैं, उनमें भी मूलधुन में साम्य होते हुए भी लय तथा लहजों की दृष्टि से भिन्नता है। तृतीय श्रेणी के गीत वे हैं जो केवल क्षेत्रीय हैं, उनकी धुनों तथा भाषा भी क्षेत्रीय विशेषताओं से युक्त होती हैं। इन सभी प्रकार के गीतों से यही मली प्रकार ज्ञान होता है कि कम-ज्यादा करके सभी गीतों में भाषा की दृष्टि से नवीन भाषाशैली का प्रतिपादन हुआ है। जो भाषा आज लोक में प्रचलित है वही लोकगीत की भाषा है। चाहे वह गीत ३०० वर्ष पूर्व ही क्यों न रचा गया हो। गोस्वामी तुलसीदास के ४०० वर्ष पूर्व लिखे हुए अवधी भाषा के गीत भाषा की दृष्टि से आज की अवधी से बिल्कुल भिन्न हैं, परन्तु लोकगीत चाहे कितना ही पुराना क्यों न हो वह सदा ही समाज के साथ-साथ चलता है, वह सभी परिवर्तन अपने में ऐसे समा लेता है कि उनका पता भी नहीं लग सकता। यही कारण है कि राजस्थान में डिंगल के लोकगीत आज ढूँढे भी नहीं मिल सकते। कारण स्पष्ट है, डिंगल आज लोकभाषा नहीं, अतः डिंगल के लोकगीत भी बदलते-बदलते आज की राजस्थानी में बदल गये हैं। गीतों की व्यजनाएँ, धुनों प्रायः वही हैं परन्तु शब्द समय के साथ घिस-घिसकर रूपान्तरित हो गये हैं।

अब एक प्रश्न यह उठता है कि हिन्दी अथवा खड़ीबोली में लोकगीत क्यों नहीं हैं? खड़ीबोली अभी लोकभाषा का स्वरूप ग्रहण नहीं कर सकी है। उसकी आयु ही लगभग १०० वर्ष की है। लोकभाषा बनने के लिये

यह अवधि कुछ नहीं के बराबर है। जिन क्षेत्रों में खड़ीबोली लोकाचार की भाषा बन गई है, जैसे दिल्ली, मेरठ आदि वहाँ इस भाषा में लोकगीतों की कल्पना की जा सकती है, परन्तु अभी तक उनका सामाजिक तथा लोकस्वरूप परिलक्षित नहीं हुआ। साधारणतः एक गीत को लोकगीत का दर्जा प्राप्त करने में डेढ़ सौ दो सौ वर्ष लगते हैं। जो लोकगीत सर्वसाधारण द्वारा गाये जाते हैं, वे ही लोकगीत हैं, यह बात ठीक नहीं है। उनकी अनेक कसौटियाँ हैं जो लोकजीवन में निहित रहती हैं। लोकगीत लोक के साथ सस्कारवत् जुड़े रहते हैं, उनके साथ उनका न केवल भावनात्मक बल्कि सामाजिक और धार्मिक गठबधन भी रहता है। वे आसानी से उनसे छूटते नहीं।

दूसरा प्रश्न यह उठता है कि यदि ये लोकगीत सामाजिक प्रक्रियाएँ हैं और समाज उन्हें परिजन के रूप में देखता है तो उनकी पहिचान कैसे की जानी चाहिये? आज हजारों गीत विस्तृत क्षेत्रों में विशाल समुदाय द्वारा लम्बे समय से गाये जा रहे हैं। उनमें से सैकड़ों गीत ऐसे हैं, जो कुछ ही समय पूर्व रचे गये हैं। उनके रचयिताओं ने उनका यह विस्तार स्वयं अपने जीवनकाल में देखा है। फिर लोकगीतों की परिभाषा में वे गीत क्यों नहीं सम्मिलित होते? सामान्य दृष्टि से यह बात ठीक मालूम पड़ती है। लोकगीतों का इतना दुर्व्यवहार लोकप्रियता के नाम पर इन दिनों हुआ है कि मौलिक और अमौलिक लोकगीतों के भ्रम में जनता भरमा गई है। अतः आज इस ओर निश्चय ही एक वैज्ञानिक दृष्टि की आवश्यकता है।

लोकगीतों की उक्त कसौटियों के अलावा उनकी पहिचान के लिए कुछ विशिष्ट कसौटियाँ नीचे दी जाती हैं। ये ही कसौटियाँ ऐसी हैं जो लोकगीतों को स्थायित्व प्रदान करती हैं, उन्हें बहुश्रुत, बहुप्रयुक्त तथा सामाजिक घरोहर बनाती हैं।

लोकगीतों की रचना अनन्तकाल से हो रही है। सहस्रों गीत बनते हैं, सामाजिक स्तर को प्राप्त करते हैं और मिट भी जाते हैं। कुछ अल्प आयु के होते हैं, कुछ दीर्घायु होते हुए भी बहुश्रुत और बहुप्रयुक्त नहीं होते। लोकगीतों के स्थायित्व के लिये उनके ध्वनिजन्य तथा भावजन्य गुण तो विद्यमान होने ही चाहिए, परन्तु उनका सस्कारगत लगाव उससे भी अधिक आवश्यक है। किसी भी परिवार में अच्छे-बुरे सभी तरह के बालक पैदा होते हैं। अच्छे तो अच्छे होते ही हैं, परन्तु रूप और गुणहीन बालक भी सस्कारवत् मातापिता तथा परिजन से लगाव प्राप्त कर लेते हैं, जिससे उनके प्रति परिवार की स्वभावगत ममता हो जाती

है। यही सस्कारगत लगाव कभी-कभी साधारण कोटि के लोकगीतो को उच्च श्रेणी के लोकगीतो से भी कही अधिक प्रतिष्ठा प्रदान कर देता है। ऐसे लोकगीत उनसे भी अधिक स्थायित्व प्राप्त करते हैं और उन्हें अपेक्षाकृत अधिक लम्बी आयु भी प्राप्त हो जाती है। ऐसे लोकगीतों की धुने तथा उनके शब्द उन विषयो के साथ ऐसे रूढ हो जाते हैं कि प्रयोक्ताओ के साथ उनकी प्रगाढ ममता हो जाती है, जो छुड़ाये भी नहीं छूटती और कभी-कभी अन्ध-विश्वास की तरह उन पर छा जाती है।

ऐसे गीतो मे सर्वाधिक स्थायित्व लिये हुए वे गीत हैं जो धार्मिक सस्कारो, विवाहो, उत्सवो तथा पर्वो के साथ जुड़े हुए हैं। जिस तरह सस्कार के साथ परम्परागत आस्था जम जाती है वैसे ही इन गीतो के साथ भी परम्परागत विश्वास बैठ जाता है। जिस तरह किसी धार्मिक गुरु या पुरोहित के बिना कोई सस्कार पूरा नहीं होता, वैसे ही इन अनुष्ठानिक गीतो के बिना भी वे सस्कार पूरे नहीं होते। ऐसे लोकगीत सैंकड़ो वर्षों से स्थायित्व का बाना पहिनकर समाज मे प्रतिष्ठित हो चुके हैं। इन गीतो मे बहुधा उन्ही धुनो की प्रधानता रहती है, जो सामूहिक रूप से जनसमुदाय द्वारा बिना अधिक प्रयास के गाई जा सकती हैं। ये गीत इन समारोहो के मागलिक प्रतीक होते हैं।

दूसरी श्रेणी के लोकगीत वे हैं, जो जीवन के विशिष्ट मार्मिक प्रसगो के साथ जुड़े हुए होते हैं। वे मार्मिक प्रसग प्रेम, श्रृ गार, विरह, मिलन आदि के हैं, जिनकी मार्मिक अभिव्यक्ति लोकगीतो के माध्यम से ही होती है। ऐसे प्रसग जीवन के सर्वाधिक प्रिय प्रसग होते हैं, जिनके साथ मनुष्य का घनिष्ट लगाव होता है। इन्ही प्रसगो पर मनुष्य के जीवन का आनन्द और विषाद निहित रहता है। ऐसे प्रसगो के लोकगीतो मे युगानुयुग से चली आई मनुष्य के मूल स्वभाव की मनोरम अनुभूतियाँ छिपी रहती हैं, जिनसे उसका मन गुदगुदाता रहता है और उन्ही से वह जीवन का अमृत प्राप्त करता है। इन गीतो मे अभिव्यक्त व्यजनाएँ अनुकूल मार्मिक धुनो के सम्मिश्रण से मनुष्य के मन को गुदगुदाती हैं, उनमें सतोष और तुष्टि के भाव भरती हैं तथा उनका मनोविनोद करती हैं। इन गीतो मे अभिव्यक्त व्यजनाएँ शाश्वत होती हैं और समष्टि के सामान्य अनुभव की प्रतीक होने से सबके मन को भाती हैं। ये लोकगीत पति पत्नी, प्रेमी प्रेमिका, देवर भौजाई आदि के मधुर सबधो से जुड़े रहते हैं और सैंकडो वर्षों से लोकसाहित्य मे क्षेत्रीय गीतो के रूप मे प्रतिष्ठित होते हैं। इन

गीतो मे शब्दो का अद्भुत माधुर्य और चातुर्य तथा साहित्य की अनुपम निधि है । उनके साथ धुनो का सौन्दर्य सोने मे सुगन्ध का काम करता है ।

तृतीय श्रेणी के गीत वे हैं, जो खेलकूद, हासविलास, विनोद, वात्सल्य तथा दैनिक पारिवारिक सबधो से सबधित हैं । ये गीत भी पारिवारिक जन की तरह ही परिवार के साथ लगे हुए होते हैं और जिनका प्रयोग तथा समय सस्कारवत् ही होता रहता है । ये गीत भाईबहन, मातापिता, ननदभौजाई, सासबहू के सबधो से जुडे रहते हैं । ये सभी गीत प्रसगवश ही गाये जाते हैं । इनके स्थायित्व मे भी कोई शका नही है, क्योकि वे भी जीवन के प्रमुख अग वन गये हैं ।

चतुर्थ श्रेणी के गीत वे हैं, जो मनुष्य के मन की मौज के साथ सबधित हैं । उनका मनुष्य के साथ कोई सस्कारवत् सबध नहीं होता । वे गीत चाहे कितने ही सुन्दर और प्रौढ क्यो न हो, उनके स्थायित्व का कोई विश्वास नही । ऐसे गीत बुलबुले की तरह उठते हैं । समाज अपनाता है और त्यागता है, उनका कोई स्थायित्व नही बन पाता । अतः यह निश्चित है कि प्रत्येक लोकगीत को स्थायित्व प्राप्त करने के लिये समाज के साथ सस्कारवत् जुड जाना पडता है ।



लोकनृत्य

२



लोकनृत्य

लोकगीत व्यक्ति विशेष के किमी भावात्मक क्षण में गुणगुणाहट के रूप में उद्भासित होकर शब्दों के मेल से वैयक्तिक गीत बनता है, तथा बाद में अपनी लोकप्रियता के कारण वह सामाजिक स्वरूप प्राप्त करके लोकगीत में विकसित होता है। ठीक विपरीत इसके लोकनृत्य व्यक्ति की देन नहीं होकर ममष्टि ही की उपज है। अनादिकाल से मनुष्य अपने आनन्द मंगल के समय अग्रगण्यमात्रों का जो अनियोजित प्रदर्शन करता आ रहा है, वही धीरे-धीरे ममष्टि के रूप में आयोजन-नियोजन द्वारा लोकनृत्यों का स्वरूप धारण करने लगा। जैसे-जैसे नृत्य अपनी आदिम अवस्था से निकलकर उन्नत और सम्य समाज का शृंगार बनने लगा वैसे-वैसे उसके साथ गीत, नाट्य आदि भी जुड़ने लगे और व्यवस्थित नृत्यनाट्य तथा गीतनाट्य का भी प्रादुर्भाव होने लगा। साधारणतः सभी मानव को नाचने गाने का अधिकार होता है और वे आनन्द और उल्लास के समय भाँति-भाँति की शारीरिक क्रियाओं की सृष्टि करते हैं; परन्तु वे ही क्रियाएँ लोकनृत्यों का स्वरूप प्राप्त करती हैं, जिनमें सामाजिक तथा सामुदायिक तत्त्वों की प्रधानता होती है, तथा जिनका व्यवहार और प्रचारक्षेत्र व्यापक होता है। ऐसे ही नृत्य सामाजिक दृष्टि से अधिक से अधिक प्रयोग में आने लगते हैं। प्रत्येक प्रयोक्ता उनमें अपनी प्रतिभा का परिचय देता है तथा उनकी विविध सामाजिक प्रक्रियाओं के कारण उनमें निरन्तर सशोधन परिवर्तन होने लगते हैं। ऐसे नृत्य उनके उद्भवकाल से ही सामूहिक होते हैं, तथा मनुष्य की सामूहिक प्रेरणा और उसके सामूहिक उल्लास के समय ही उनकी सृष्टि होती है। व्यक्ति अकेले में चाहे कितना ही भावविह्वल हो उसके सामने कितनी ही प्रेरणामूलक तथा उद्दीपनकारी स्थितियाँ हो, स्वभावतः उसके अग्र नृत्यमयी मुद्राओं में चलायमान नहीं होते। यदि कमी हो भी जाते हैं तो वह उसकी अस्वाभाविक स्थिति के ही द्योतक होते हैं। प्रेरणामूलक रचनाकारों की स्थितियाँ सामूहिक रूप में ही उद्भासित होती हैं तथा किसी एक को प्रेरित देखकर समूह के सभी प्रेरित हो जाते हैं, और भावोद्देग के कारण उनके अग्र-प्रत्यग किसी विशिष्ट गीत पर सामान्य रूप से अनायास ही चलायमान हो जाते हैं।

मनुष्य की प्रकृति, स्वभाव से ही अनुकरणमूलक होती है, अतः ऐसे नृत्य जो प्रारंभ से ही सामूहिक आनन्द के स्रोत होते हैं, समाज की अमूल्य

धरोहर बन जाते हैं । धीरे-धीरे उनका प्रयोग विशद रूप से उत्सव, समारोह तथा पर्वों के सवध में होने लगता है, तथा निरन्तर प्रयोग और अभ्यास से वे सरल से कठिन बनते जाते हैं । ये नृत्य प्रारम्भ में समस्त शरीर की अनियोजित क्रियाओं में निहित रहते हैं, तथा काफी लम्बे समय तक उनमें व्यक्ति स्वतंत्रतापूर्वक प्रयोग करता रहता है । समूह में नृत्य करते हुए भी उसको अपनी अगभगिमाओं में परिवर्तन करने की काफी छूट रहती है । धीरे-धीरे निरन्तर प्रयोग और अभ्यास से ये क्रियाएँ मर्यादित होती रहती हैं, और उनका टकसाली स्वरूप मुखरित होता है । नृत्यों को नियोजित करने तथा उन्हें निश्चित स्वरूप देनेवाला सर्वप्रथम मनुष्य का हाथ होता है, जो पाँवों को सर्वाधिक योग प्रदान करता है । नृत्य करते समय सामूहिक अगभगिमाओं के साथ क्रियाशील होनेवाले ये ही पाँव प्रारम्भिक चापों के साथ लड़खड़ाते-लड़खड़ाते ठोस कदम भरने लगते हैं, तथा किसी निश्चित लय पर नियोजित रूप से आगे बढ़ते हैं । उस समय तक कमर से ऊपर का भाग अपनी भगिमाओं में पूर्णरूप से आजाद रहता है । ये ही पद सामूहिक नृत्य के समय अन्य सभी पदों के साथ कदम से कदम भरते हैं, तथा सामान्य रूप से संचरित होते हैं । पाँवों के ठोस संचालन के बाद ही शरीर के अन्य अंग अपनी समाल स्वयं कर सकते हैं । उस समय हाथ ही सर्वाधिक क्रियाशील रहता है और अन्य अंगों को समन्वित करने में योग प्रदान करता है । कमर, स्कंध, ग्रीवा आदि का नियोजन सबसे बाद में होता है और समस्त नृत्य, जब विकास के उच्चतम स्तर पर पहुँच जाते हैं तभी वे विविध सुन्दर स्वरूप प्राप्त करते हैं और हाथों और पाँवों के साथ अपना कलात्मक और सजीव संबंध स्थापित करते हैं । अगभगिमाओं का यही सुन्दर और समन्वित स्वरूप नृत्यमुद्राओं की सृष्टि करता है, जिन्हें शास्त्रकार बाद में अनेक भेद-उपभेदों तथा प्रकारों में बाँधकर शास्त्रीय नृत्य का स्वरूप प्रदान करते हैं ।

लोकनृत्यों की अंतिम विकास-सीढ़ी उनके साथ स्वरों तथा शब्दों का संयोजन है । इससे पूर्व की स्थिति उनकी प्रारम्भिक और प्राथमिक स्थिति ही मानी जाती है । उनको अपना सामाजिक स्वरूप भी स्वरों एवं शब्दों के योग से ही प्राप्त होता है, उससे पूर्व की स्थिति समूहविशेष की प्रतिभा का ही परिणाम होता है । इन प्रारम्भिक समूह के नृत्यों में समरसता तथा समरूपता का नितान्त अभाव रहता है । उनके साथ जब गीत जुड़ने लगते हैं तथा स्वर-शब्दों का योग होता है, तो ये छोटे-छोटे समूह एक दूसरे में मिलने लग जाते हैं तथा सभी छिटपुट नृत्य-प्रयोग सामूहिक प्रयोग बनकर समस्त समाज की

घरोहर बन जाते हैं। कई ऐसे भी छिटपुट नृत्य-प्रयत्न होते हैं, जो अपनी सामाज्यशक्ति के दरवाजे बन्द रखते हैं। परन्तु वे जो असख्य जनसमुदाय की श्रद्धा और अभिरुचि को अपनी ओर खींचने में समर्थ होते हैं वे अमर हो जाते हैं। वे मनुष्य के सुख दुःख के साथ जुड़ जाते हैं तथा उनके विश्वासों एवं धार्मिक अनुष्ठानों के अंग बनकर उनके जीवन के भी अंग बन जाते हैं।

जब ये नृत्य अत्यधिक लोकप्रिय हो जाते हैं, तो उनमें लोग नानाप्रकार की आजादी लेने लगते हैं और उन्हें क्लिष्ट बनाने की चेष्टा करते हैं, जिसका परिणाम यह होता है कि वे लोकनृत्यों की परिधि से हटने लगते हैं और उनका प्रचारक्षेत्र कम होने लगता है, अतः सामाजिक शक्ति इस बात की कोशिश करती है कि ये नृत्य अधिक क्लिष्ट न बनें। कुछ नृत्यप्रवर उन्हें क्लिष्ट बनाने की चेष्टा भी करते हैं और उन्हें सामाजिक क्षेत्र से वैयक्तिक स्तर तक पहुँचाने की चेष्टा में वे उनके लोकतत्त्वों को भी खो बैठते हैं।

नृत्यों के साथ गीतों का समन्वय

लोकनृत्य जैसे प्रारम्भ से ही एक सामाजिक क्रिया है, उसी तरह उनके साथ जुड़नेवाले गीत भी सामाजिक क्रिया ही है। स्वतन्त्र लोकगीत की उत्पत्ति जिस प्रक्रिया से शासित होती है, उससे ये नृत्य के साथ जुड़नेवाले गीत शासित नहीं होते। लय और शब्दहीन धुनों के साथ बँधी हुई उल्लासमयी अंगमगिमाएँ नर्तकों में स्वभाव से ही गीतों की सृष्टि करती हैं और नृत्य को स्थायित्व प्रदान करती हैं। ये सब प्रक्रियाएँ सस्कार तथा श्रद्धावत् ही होती हैं, प्रयास से नहीं। गीतनृत्यों के ये सुखद ससर्ग धीरे-धीरे परिमार्जित होते रहते हैं और नृत्य के अभिन्न अंग बन जाते हैं। उन्हें अलग कर देने से गीत गीत नहीं रहता और नृत्य नृत्य नहीं रहता। दोनों ही एक दूसरे के बिना अधूरे तथा अपरिपक्व रह जाते हैं।

यहाँ एक विशेष बात ध्यान देने योग्य यह है कि जब गीत सामाजिक मानस के उच्चस्तरीय धरातल के कारण क्लिष्ट बनने लगता है तो उसके साथ जुड़ा हुआ नृत्य, स्वभाव से ही सरलता की ओर प्रवृत्त होता है। इसी तरह जब नृत्य क्लिष्ट बनने लगता है तो उसके साथ जुड़ा हुआ गीत सरलता की ओर भुक्तता है। यह क्रम इन लोकनृत्यों में उनके जीवनकाल तक चलता रहता है। इन प्रक्रियाओं में जब सतुलन बना रहता है तभी तक नृत्य की लोकप्रियता और प्रतिष्ठा भी है। यह सतुलन विगडा और नृत्य भी रसातल तक पहुँचा समझिये। नृत्य जब क्लिष्ट होने लगता है तो उसके साथ

लगा हुआ गीत डगमगाने लगता है तथा उसका साथ छोड़ने या मौन रहने की चेष्टा करता है, इसी तरह गीत जब क्लिष्ट होने लगता है तो नृत्य डगमगाने लगता है और दोनों का पारस्परिक संबन्ध टूट जाता है। इसके साथ एक प्रक्रिया और विशेष उल्लेखनीय है। जब ऐसे नृत्यों का प्रचार और व्यवहार-क्षेत्र बढ़ जाता है और उनके प्रयोक्ताओं की संख्या में वृद्धि होती है तो नृत्य की स्वामाविक चेष्टा सरलीकरण की ओर ही रहती है और जब उसका व्यवहार और प्रचारक्षेत्र घटकर कुछ ही प्रयोक्ताओं तक सीमित रहता है तो यह निश्चित ही समझ लेना चाहिये कि नृत्य क्लिष्ट से क्लिष्टतर बन गया है।

नृत्य की क्लिष्टता और उसकी भंगिमा-वैविध्य में बहुत अन्तर है। नृत्य जब सामाजिक स्थिति से बाहर निकलकर वैयक्तिक दायरे में प्रवेश करता है, तथा किसी व्यक्तिविशेष की प्रतिभा की अभिव्यक्ति बनता है, तो वह भंगिमाओं के जजाल में फँसकर क्लिष्ट बनता जाता है और अपने सामाजिक गुणों को खोने लगता है, परन्तु नृत्य जब सामाजिक आनन्द और उल्लास का माध्यम बनता है तो उसमें भंगिमाओं के वैविध्य का लालित्य निखरता है, प्रत्येक व्यक्ति आनन्द-विभोर होकर नवीन भंगिमाओं का संचार करता है और अन्य नृत्य-सहयोगी उनमें अपनी प्रतिभा से चार चाँद लगाते हैं। परिणाम यह होता है कि सरल उच्छलकूद तथा अगभंगिमाओं से प्रारम्भ हुआ नृत्य अनेक मुद्राओं और भंगिमाओं से सम्पन्न बनता है और उसका सौन्दर्यपक्ष अधिकाधिक आकर्षक होता है। ऐसे नृत्य जब आनन्द और उल्लास के दायरे से निकलकर केवल धार्मिक विश्वास तथा धार्मिक अनुष्ठान के साथ स्कारवत् जुड़ जाते हैं, तो वे अपना वैविध्य खो देते हैं और केवल लययुक्त उच्छलकूद मात्र रह जाते हैं। यह धार्मिक तत्त्व विशिष्ट समाज, व्यक्ति तथा संप्रदाय के हितचिन्तन से बाहर निकलकर समष्टिगत हितचिन्तन का स्वरूप धारण कर लेता है। ये नृत्य पुनः धार्मिक और वैयक्तिक दायरे से बाहर निकलकर समष्टिगत दायरे में पहुँच जाते हैं और उनमें पुनः निखार आने लगता है। ऐसे नृत्य राष्ट्रीय पर्वों, मेलों, उत्सवों, त्यौहारों तथा सामाजिक अनुष्ठानों में प्रचुरता से देखे जा सकते हैं। सदियों के व्यवहार से उनमें एक प्रकार का ऐसा टकसालीपन आगया है कि सर्वत्र ऐसे अनुष्ठानों के समय नाचेजानेवाले लगभग सभी नृत्य एकसे लगते हैं। उनमें मुद्राएँ तथा भावभंगिमाएँ रूढिवत् ही उनके साथ जुड़ी हुई हैं। कोई भी व्यक्ति उनमें स्वतन्त्रता नहीं ले सकता। यही कारण है कि ऐसे अनुष्ठानिक नृत्य सदियों से वही के वही रहते हैं। उनकी मुद्राओं, पदचाप, गीत, स्वर-रचनाओं आदि में विशेष परिवर्तन नहीं होता, परन्तु विपरीत इसके

विशुद्ध आनन्दोल्लास के लिए नाचेजानेवाले नृत्य प्रतिपल अपनी सौन्दर्यनिधि को बढ़ाते जाते हैं, उनके बाह्य सौन्दर्य के साथ ही उनका आंतरिक सौन्दर्य भी उत्तरोत्तर वृद्धि पाता है। ऐसे नृत्यों के साथ जुड़े हुए गीत भी अत्यधिक मधुर और मर्मस्पर्शी होते हैं। ये ही उल्लासकारी नृत्य आगे जाकर शास्त्रीय नृत्यों की परिधि में प्रवेश करते हैं। इन नृत्यों का भावपक्ष प्रबल होता है तथा आनन्दोल्लास की स्थिति में प्रत्येक नर्तक अपनी सृजनात्मक शक्ति का अनजाने ही परिचय देने लगता है तथा नवीनतम भगिमाओ की सृष्टि करता है। ये नृत्य इस ढंग से परिवर्तन को स्वीकार करते हैं कि सैकड़ों वर्षों की उनकी आयु होती हुए भी प्रत्येक नर्तक उनमें नवीनता का अनुभव करता है। प्रतिक्षण उनमें परिवर्तन होता रहता है, परन्तु उनकी मूल पृष्ठभूमि प्राचीन ही रहती है। इन नृत्यों में प्रवेश पाने के लिये किसी धर्म, जाति, सम्प्रदाय, क्षेत्र तथा देश की मर्यादा बाधक नहीं बनती और प्रत्येक व्यक्ति तथा समुदाय को अपना-अपना योगदान देने का समान अधिकार होता है।

नृत्यनाट्य की पृष्ठभूमि

सहस्रो वर्ष पूर्व नृत्य और गीत जब पूर्णरूप से समन्वित हो गये तब नाट्य की कल्पना साकार हुई। नाट्य कभी भी स्वतन्त्ररूप से विकसित नहीं हुआ। जब मनुष्य को अपने पूर्वजों तथा विगत चमत्कारिक पुरुषों के सुकृत्यों के अनुकरण की आवश्यकता हुई तब उनकी चारित्रिक विशेषताओं पर सर्व-प्रथम गीत रचे गये, तत्पश्चात् उनके साथ उपयुक्त नृत्यमुद्राएँ जोड़ दी गईं। ऐसे ही नृत्यनाट्य सामुदायिक तथा सामाजिक रूप से अभिनीत होते थे, जिनमें गीतों का अग्र प्रधान तथा नृत्य-संचालन गौण था। इस समय तक ज़मीन से उठे हुए रंगमंच की प्रथा प्रारम्भ नहीं हुई थी, न इन नाट्यों में नाट्य के सभी तत्त्व विकसित हुए थे। सवाद केवल गीतों ही में गाये जाते थे, जिनकी समाप्ति पर पदचाप द्वारा नृत्य होता था, जो गीत-सवादों को प्रभावशाली बनाने में सहायक होते थे। इस समय तक भावभगिमाओ तथा आगिक मुद्राओं द्वारा मूक भाषा में सवाद कहने की प्रणाली भी प्रारम्भ नहीं हुई थी। ये नृत्यनाट्य बहुधा धार्मिक अनुष्ठानों, सांस्कृतिक पर्वों तथा पूर्वजों के स्मृति-दिवसों से सञ्चित रहते थे। इन नाट्यों के नृत्य अत्यधिक शक्तिशाली तथा द्रुत गति में होते थे तथा नाट्य-तत्त्वों को उद्दीप्त करते थे। इन नाट्यों के प्रदर्शन और दर्शक एक ही होते थे, उनकी पृथक् अवस्थिति नहीं थी, वे सभी स्वान्त सुझाव थे। प्रदर्शन तथा दिखावे के लिए नृत्य तथा नाट्य करने की

प्रवृत्ति बहुत वाद की है। वैदिककाल में इन सभी स्वरूपों का व्यवस्थीकरण प्रारम्भ हुआ। ऐसा सामवेद तथा ऋग्वेद की ऋचाओं से ज्ञात होता है। व्यवस्थित सवाद तथा गीतों की प्रथा इस युग में पूर्ण विकास को पहुँच चुकी थी। यही ऐसा समय था जब कि समाज में वर्गव्यवस्था के अकुर लगने प्रारम्भ हो गये थे तथा सामाजिक भावना से श्रोतप्रोत होकर मनुष्य अपने जीवन को सजाने-सँवारने लगा था।

मनुष्य के जीवन में उस समय भाषा का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ढग से प्रतिष्ठापन होगया था। नृत्यों में प्रयुक्त होनेवाले गीतों में भी भाषा की दृष्टि से निखार आया और नृत्य की भावभंगिमाएँ भी परिस्फुटित होने लगी। समाज के विकास के साथ ही मनुष्य की बुद्धि प्रखर होने लगी तथा भावों का परिष्करण होने लगा। उसके जीवन के प्रत्येक पक्ष, रहनसहन, खानपान, निवास, पारस्परिक संबन्ध तथा सामाजिक आदानप्रदान में प्रौढता आने लगी। मनुष्य अपने सजाव शृंगार की तरफ भी अधिक ध्यान देने लगा। जीवन के आनन्द के लिए भी वैदिककालीन 'समज्जा' आदि सांस्कृतिक मेलों का आयोजन होने लगा, जिनमें स्त्री पुरुष मिलते, नाचते, गाते और वैवाहिक सम्बन्धों में जुड़ जाते थे। उनके पारस्परिक आकर्षण के लिए इन नृत्यों में नानाप्रकार की सजाव-शृंगार की प्रवृत्ति जाग उठी। उनके हृदय में हर्ष और उल्लास था, अपने आपको सजाने-सँवारने में एक प्रकार से होड़ सी लगी हुई थी। उसी उन्माद और उल्लास के वातावरण में शरदोत्सव, वसन्तोत्सव, ग्रीष्मोत्सव तथा पावसोत्सव मनाने की चेष्टा जागृत हुई। प्रकृति भी उनके उल्लास में साथ देती थी। मानव भी मलय-समीर से आह्लादित होता था, कोयल के मधुर कंठ के साथ अपना सुर मिलाता था, दामिनि-दमक और मेघ-गर्जन पर किलोलें करने लगता था, तथा वसत की वहार में स्वयं मुखरित होता था। ऐसे ही समय में, सांस्कृतिक पर्व तथा समज्जाओं के लिये उपयुक्त वातावरण उपस्थित होता था और मनुष्य प्राकृतिक सौन्दर्य के साथ अपने सौन्दर्य की होड़ लगाता था। इसी मादक उन्माद में वह नाचता गाता था, स्वतः ही उसकी भावभंगिमाएँ मुखर उठती थी और नानाप्रकार के भाव विभावों को जन्म देती थी। नृत्य अब केवल आगिक सौन्दर्य का ही माध्यम नहीं रहा, वह मनुष्य की भावाभिव्यक्ति का भी प्रबल माध्यम बन गया। केवल उद्वलकूद और पदसंचालन मात्र से उद्भासित हुआ नृत्य आगिक उभार तथा नानाप्रकार की अगभंगिमाओं में विकसित हुआ, तदुपरान्त चेहरे की

भाव-मुद्राओं में अद्वितीय उभार आया । इस तरह नृत्य के सर्वाङ्गीण स्वरूप के अकुर परिस्फुटित होने लगे ।

इन भाव-मुद्राओं में जो सर्वाधिक प्रकट होनेवाली मुद्रा परिस्फुटित हुई, वह स्त्री को पुरुष की ओर तथा पुरुष को स्त्री की ओर आकर्षित करनेवाली भाव-मुद्रा थी । स्त्रियों के नृत्य लास्यप्रधान थे और पुरुषों के नृत्य शौर्य और वीरत्वप्रधान । इस प्रकार ये नृत्य साज, सज्जा, शृंगार, आगिक तथा सात्विक मुद्राओं की दृष्टि से सपन्नता तथा वैविध्य को प्राप्त करने लगे । इनके साथ नाना प्रकार के भावमय गीतों तथा मधुर स्वर-लहरियों के सम्मिश्रण से ये गीत-नृत्य समाज की सांस्कृतिक एवं रागात्मक चेष्टाओं के महान् प्रतीक बन गये ।

नृत्यों के विकास के इसी स्तर पर ही गीतिनाट्यों की परम्परा परिस्फुटित हुई, जिसमें स्त्री-पुरुष पारस्परिक गीत-सवादों में प्रवृत्त होते थे । स्त्रियाँ गीतों में प्रश्न करती थी और पुरुष उनका गीतों ही में जवाब देते थे । ये गीतिनाट्य बहुधा शृंगारिक पृष्ठभूमि पर ही आधारित रहते थे । इन गीत-सवादों में यद्यपि गीतों की ही प्रधानता रहती थी, परन्तु नृत्यमुद्राएँ भी विविध अनौपचारिक अग्रभंगिमाओं में परिस्फुटित होती थी । मानवीय विकास के सैकड़ों वर्ष तक इसी तरह नृत्य, गीत आदि विकसित होते रहे और उनके नाना रूप जैसे सांस्कारिकनृत्य, पूजानृत्य, भावनृत्य, उल्लासनृत्य, फसलनृत्य, विवाहनृत्य, वसतनृत्य, वर्षाग्ननृत्य तथा अनेक मागलिक प्रसंगों के नृत्यों के रूप में मानवजीवन को परिस्फुटित करते रहे । इनके साथ सहस्रों गीतों की सृष्टि हुई, नाना प्रकार की धुनों ने जन्म लिया तथा सार्वजनिक लोकसाहित्य के सृजन में एक शक्तिशाली परम्परा प्रतिष्ठापित हुई ।

शास्त्रीय नृत्य का प्रादुर्भाव

लोकसंगीत की तरह ही शास्त्रीय नृत्य का प्रादुर्भाव भी लोकनृत्य से ही हुआ । जिस तरह लोकसंगीत की मूल स्वर-रचनाओं से राग-रागिनियों की प्रेरणा लेकर कुछ आचार्यों ने शास्त्रीय संगीत की सृष्टि की, उसी तरह लोकनृत्यों की मूल आगिक मुद्राओं तथा भावमुद्राओं से प्रेरणा लेकर कुछ आचार्यों ने शास्त्रीय नृत्य को जन्म दिया । शास्त्रीय नृत्य लोकनृत्य के विकसित रूप की तरह सम्मुख नहीं आया और न लोकनृत्य ही उसका अविकसित रूप बना । दोनों ने ही अपनी पृथक्-पृथक् दिशाएँ ग्रहण की । शास्त्रीय नृत्य ने अपनी प्रेरणाएँ लोकनृत्यों से प्राप्त करके अपना विकास-क्षेत्र अलग ही बनाया,

परन्तु लोकनृत्य का विकसित स्वरूप बनने का दम उसने कभी नहीं मरा । इस विशिष्ट लोकशैली के नृत्य को स्थान, समय तथा स्थिति के अनुसार शास्त्रकारों ने अनेक नियमों-उपनियमों से बाध दिया । पद-संचालन की अनेक कठिन कल्पनाएँ इसमें साकार हुईं । अगभंगिमाओं तथा मुखाकृतियों में अभिव्यक्त नाना प्रकार की भावमुद्राओं का एक अत्यन्त उलझा हुआ स्वरूप सामने आया । इन्हीं नाना प्रकार की विधाओं को लेकर शास्त्रकारों ने अनेक शास्त्र लिख डाले, जिनमें भरतमुनिकृत भरतनाट्य शास्त्र सर्वोपरि है । इसमें नृत्य तथा नाट्य के नाना स्वरूपों का निरूपण हुआ है ।

नृत्य के साथ जुड़े हुए इस विषय शास्त्र के पीछे लोकनृत्य ही की प्रेरणा स्पष्ट परिलक्षित होती है । वह सामाजिक धरोहर के रूप में विकसित हुआ है । लोकगीतों की तरह ही एक अत्यन्त परिपुष्ट परंपरा के रूप में उसका एक अलिखित शास्त्र है, जो समाज के बौद्धिक तथा भावात्मक स्तर के अनुरूप ही अविकसित, विकसित, अतिविकसित तथा अतिसंस्कृत लोकनृत्यों की परम्परा के रूप में आज भी जीवित है । जबतक मनुष्य का भावात्मक एवं लौकिक पक्ष अक्षुण्ण बना रहेगा तबतक लोकनृत्यों का यह विकासक्रम भी निश्चित परम्पराओं में बँधता चला जावेगा । शास्त्रीय नृत्य विशिष्ट कला-आचार्यों की उपज है तथा समाज के विशिष्ट बौद्धिक स्तर पर निर्भर रहता है । स्थान, समय तथा प्रयोक्ताओं की विशिष्ट कल्पनाओं के साथ उसका विकास जुड़ा रहता है । भारतीय लोकनृत्य जिस तरह सामाजिक भावना, सामुदायिक आनन्द तथा सांस्कृतिक प्रसंगों से जुड़े रहते हैं तथा जिस तरह उन पर समष्टिगत अभिव्यक्ति की छाप अंकित रहती है, ठीक विपरीत उसके शास्त्रीय नृत्य वैयक्तिक आधार पर सृजित तथा विकसित होते हैं । व्यक्ति ही उसे चरम सीमा तक पहुँचाता है तथा उसकी प्रतिभा का ही उसमें अंकन होता है । शास्त्रीय नृत्य शास्त्रोक्त नियमों के अनुसार रचे जाते हैं, जबकि लोकनृत्य स्वनिर्मित होते हैं तथा सामूहिक भावनाओं के अनुरूप ही उनका रूप निर्धारित होता है ।

शास्त्रीय नृत्य की मुद्राओं का प्रेरक लोकनृत्य

जिस तरह शास्त्रीय संगीत की रागों का उद्गमस्थल लोकसंगीत है, उसी तरह शास्त्रीय नृत्य की समस्त परम्पराएँ लोकनृत्यों से प्राप्त हुई हैं । लोकनृत्य जब सामाजिक पृष्ठभूमि में व्यवहृत होते हैं तो अनेक मुद्राएँ स्वभाव से ही नर्तक के अंग में समा जाती हैं । हर्ष, उल्लास, कारुण्य, उत्साह, वीरत्व तथा शौर्य के भाव चेहरे पर व्यक्त होते हैं, उनके साथ ही ग्रीवा, स्कंध, कटि,

जंघा आदि को विशिष्ट मुद्राएँ नर्तकों के अंग-प्रत्यंग में प्रकट होती हैं, जो किसी विशिष्ट भावभूमि के प्रसंग ही में जन्म लेती हैं। ये मुद्राएँ धीरे-धीरे परिष्कृत होती रहती हैं, जिनकी जानकारी नर्तकों को नहीं होती। इनमें से अधिकांश मुद्राएँ लय, ताल, स्वर के क्रम से भावोद्रेक के विशिष्ट क्षणों में बनती हैं और अंगभंगिमाओं के माध्यम से नृत्य को सौन्दर्य प्रदान करती हैं। लोकनृत्यों के सदर्भ में इन मुद्राओं का तात्पर्य केवल नृत्य को सुन्दर बनाना है और उनकी सामाजिक भूमिका में व्यक्ति के कलात्मक उत्कर्ष को दर्शाना है। ये मुद्राएँ नाचते समय हाथ के विविध कलात्मक मोड़-तोड़ में, ग्रीवा के लय-वद्ध संचालन में तथा नयनों के विविध भावात्मक कटाक्षों में अन्तर्हित रहती हैं। ये मुद्राएँ जब स्त्री-पुरुष के सम्मिलित नृत्य में विविध भावात्मक स्थितियों के कारण प्रोत्साहित होती हैं तब इनके सौन्दर्य का चरमोत्कर्ष देखने को मिलता है। नाचते समय स्त्री-पुरुष के पारस्परिक स्पर्श से वह नृत्य उद्दीप्त होता है, तथा इनके विविध जोड़-तोड़ तथा मरोड़ों में निखार आता है। यही वात क्रिया-समन्वित नृत्यों में परिलक्षित होती है।

नृत्यनाट्यों में ये मुद्राएँ अपने विकसित रूप में परिलक्षित होती हैं। गीत-सवादों को व्यक्त करते समय अभिनेता के अंग-प्रत्यंग अनायास ही सवादों के अर्थों के साथ चलने लगते हैं। एक ही प्रसंग की अभिव्यक्ति में नाना प्रकार के पात्र इन अनियोजित तथा तात्कालिक भावोद्रेक की मुद्राओं का प्रयोग करते हैं। अतः एक ही मुद्रा के अनेक रूप देखने को मिलते हैं। ये मुद्राएँ धीरे-धीरे निरंतर प्रयोग से परिष्कृत होती जाती हैं। साधारण जीवन में भी किसी को बुलाने, विठाने, खिलाने, रुलाने, हँसाने, सुलाने, नचाने, गवाने तथा स्वागत-मत्कार, पूजापाठ करने आदि में स्वभावगत ही विविध मुद्राओं का प्रयोग होता है। वे भी निरंतर अभ्यास से धीरे-धीरे स्पष्ट होती जाती हैं। जो मुद्राएँ काफी लम्बे समय से इस तरह व्यवहार में आती हैं, वे ही एक तरह से नृत्यकारों के लिए परम्परा बन जाती हैं और जब शास्त्रीय नृत्य लोकनृत्य से प्रेरणा प्राप्त करता है तो सर्वप्रथम ये ही मुद्राएँ उसे सर्वाधिक प्रभावित करती हैं। शास्त्रकारों ने लोकनृत्यों की इन्हीं स्वभाविक हस्तमुद्राओं तथा अंग-संचालन के विविध प्रकारों को अपनी आधारशिला बनाकर अनेक नवीन मुद्राओं का सृजन किया है। ये ही मुद्राएँ बाद में शास्त्रीय नृत्यों की रीढ़ बन गई हैं। नृत्यों की ये लोकमुद्राएँ कुछ शास्त्रीय नृत्यों में तो लोकपक्ष से बहुत ही दूर हो गई हैं और कुछ में ये अपने लोकपक्ष को काफी अंश में बनाये हुए हैं। ऐसे नृत्यों में मणिपुर का मणिपुरी नृत्य विशेष उल्लेखनीय है। यह नृत्य

शास्त्रीय नृत्य में गुमार होते हुए भी लोकनृत्यों के नभी सामाजिक गुणों से युक्त है। विकास की चरम सीमा तक पहुँचे हुए भरतनाट्यम, कथकनी और कथक जैसे शास्त्रीय नृत्य इतने अधिक शास्त्रीय बन गये और इनका तालतन्त्र इतना जटिल बन गया कि इन्होंने अपना लोकपक्ष प्रायः खो ही दिया है। वे इतने क्लिष्ट बन गये कि स्वयं इनके प्रयोक्ता भी इनके महत्त्व को नहीं समझते। ये नृत्य न केवल अपने सामुदायिक तथा सामाजिक लोकधर्म को भूल गये वरन् इनका व्यवहारक्षेत्र भी कुछ ही पडितों, कलाविदों तथा विशेषज्ञों तक सीमित हो गया। उन पर अनेक शास्त्र भी रचे गये, जिनका क्रम ईसा पूर्व ५०० वर्ष से शुरू होकर आज भी चल रहा है। लोकनृत्य के कुछ विशिष्ट अंगों को पूर्णतः शास्त्र की पकड़ में आने से पूर्व उन्हें एक मध्य की स्थिति के बीच और गुजरना पड़ता है और वह है व्यवसायिक लोकनृत्यकारों की पकड़। लोकनृत्यों से ही उपजी हुई यह व्यवसायिक लोकनृत्य की विशिष्ट श्रेणी उन नृत्यों के माथ विशेष रूप से लागू होती है, जो अपने चमत्कारिक एवं अतिशय कलात्मक गुणों के कारण कुछ पेशेवर जातियों की धरोहर बन जाती है और कुछ अंश में शास्त्रीय नृत्यों की तरह ही व्यवहार करने लगती है। ये विशिष्ट जातियाँ इनका विशेष रूप से परिष्कार करती हैं, तथा उन्हें अत्यधिक चमत्कारिक और प्रभावशाली बनाने की कोशिश करती हैं, उन्हें अपने सामुदायिक दायरे से निकालकर अपने परिवार की परिधि में डाल देती हैं। ये नृत्य उनकी आजीविका उपार्जन के प्रमुख साधन बन जाते हैं। उनमें लोकनृत्यों के गुण विद्यमान होते हुए भी वे अतिशय चमत्कारिक बन गये हैं और उनका सामुदायिक पक्ष भी दुर्बल पड़ गया है। ये ही नृत्य शास्त्रकारों की निगाह में आकर शास्त्रीय स्वरूप धारण करने लगते हैं।

गीतों की अपेक्षा लोकनृत्यों की न्यूनतम रचना

गीत की उद्भावना व्यक्ति से होती है, समष्टि से नहीं। उद्भवोपरान्त अपने सामाजिक तथा सर्वमान्य गुणों के कारण वह समष्टि का रूप धारण करता है। परन्तु लोकनृत्य किसी व्यक्तिविशेष की उपज नहीं होता। उसका प्रारम्भ ही समष्टि से होता है। किसी व्यक्ति के आनन्द-उल्लास के समय जो अगमगमिमाओं की उछलकूद होती है, वह इतनी निजी और वैयक्तिक होती है कि उसका समष्टिगत प्रदर्शन सकोच और लाज के कारण असंभव ही होता है। वह उछलकूद उसके लिए क्षणिक आनन्द की ही अनुभूति होती है, जो किसी आवेग या भावावेश ही का परिणाम होती है। गीतों की प्रारंभिक

गुनगुनाहट की तरह वह उसके लिए स्थायी आनन्द का विषय नहीं बनती । वह आवेग के कारण जहाँ प्रकट होती है वहाँ खत्म भी हो जाती है । वह उसकी स्थायी भावनाओं का अवलंबन नहीं पकड़ती है, परन्तु उसकी प्रथम उद्भासित गुनगुनाहट उसमें स्थिर आनन्द के अकुर उगाती है, उसके अंतराल के कण-कण में समाकर आनन्द का संचार करती है और उपयुक्त शब्दों के गठबंधन से मूर्तगीत का स्वरूप ग्रहण करती है, परन्तु आनन्दोद्रेक की वैयक्तिक उच्छलकूद एकदम क्षणिक और तात्कालिक होती है । उसका सम्बन्ध व्यक्ति के स्थायी भावों से विल्कुल नहीं होता और कभी भी वह गौरव और आनन्द का अनुभव नहीं करता । अतः उसका सामाजिक संपत्ति बनने का प्रश्न ही नहीं उठता । वास्तव में समष्टि की सगति से तथा समष्टिगत आनन्द के क्षणों में ऐसी अंगभंगिमाओं की उद्भावनाएँ होती हैं, जो अनुकूल वातावरण एवं प्रेरणामूलक क्षणों में उद्दीप्त होकर नाना प्रकार के स्वरूप सौंदर्य की सृष्टि करती है । जब कहीं वादल गरज रहे हो, विजली चमक रही हो, कोयल, मोर आदि अपने मधुर स्वरो से सृष्टि को आह्लादित कर रहे हो, ढोल, नक्काड़े तथा विविध साजों का निनाद हो रहा हो, लोकगीतों से समस्त वातावरण आनन्दित हो रहा हो, तब कभी-कभी समष्टिगत आह्लाद उमड़ पड़ता है और गतिशील हो जाता है । अनायास ही पाँवों में थिरकन होने लगती है और मनुष्य अनियोजित ढंग से नाच पड़ते हैं । उनके पदों में नई-नई कल्पनाएँ जागृत होती हैं, और अंग-प्रत्यंग में नवीन भंगिमाएँ थिरक उठती हैं, जो धीरे-धीरे नृत्य का रूप धारण कर लेती हैं । ऐसे अनुभव अनेक बार होते हैं, असख्य कल्पनाएँ भी जागती हैं, परन्तु अधिकांश जन्म के साथ मृत्यु को प्राप्त करती हैं । उनमें से कुछ ही कल्पनाएँ सामाजिक धरोहर बनकर परम्पराओं का रूप धारण करती हैं और किसी सांस्कृतिक पर्व तथा धार्मिक अनुष्ठान के साथ सस्कारवत् बँधकर अमरत्व प्राप्त करती हैं ।

यही कारण है कि लोकनृत्यों की सख्या सस्कारवत् होने के कारण अत्यन्त अल्प होती है । वे कुछ विशिष्ट मर्यादाओं में बंध जाते हैं, तथा उनका स्वतन्त्र उपयोग एक प्रकार से असामयिक क्रिया बन जाती है । यही कारण है कि ये लोकनृत्य धार्मिक अनुष्ठानों तथा सांस्कृतिक पर्वों को पकड़ लेते हैं और उन्हीं के साथ ऐसे जुड़ जाते हैं कि उनका विलगाव अत्यन्त अवाञ्छित समझा जाता है । कुछ नृत्य विशुद्ध आनन्द-उल्लास के क्षणों के साथ भी जुड़ जाते हैं, परन्तु वे भी मन की मौज के साथ जुड़कर दैनिक संस्कारों का दामन पकड़ लेते हैं । वे इतने टकसाली हो जाते हैं और उनके साथ परंपराएँ इस

तरह जुड़ जाती हैं कि बरसों तक नवीन रचनाओं की गुंजाइश नहीं रहती । इनकी आयु भी अत्यधिक लम्बी होती है । कुछ नृत्य तो सैकड़ों वर्ष पुराने पड़े जाते हैं और पुस्तो से सामाजिक धरोहर बने रहते हैं । विपरीत इसके लोकगीत सैकड़ों की सख्या में बने हैं, क्योंकि उनका रचना-बिन्दु व्यक्ति होता है और बाद में सामाजिक प्रतिभा का उन पर पुट चढता है । इनमें से अनेक गीत असफल होकर गिर पड़ते हैं और कुछ सामाजिक प्रतिभा को पकड़कर समष्टि का दामन पकड़ लेते हैं । यही कारण है कि लोकगीतों की सख्या अनगिनत होती है और लोकनृत्य उंगलियों पर गिने जा सकते हैं । लोकगीत भी लोकनृत्यों की तरह सस्कारवत् पर्वों और धार्मिक अनुष्ठानों के साथ जुड़ जाते हैं, परन्तु अनगिनत गीत ऐसे भी हैं, जो सामाजिक पृष्ठभूमि पर रहते हुए भी हज़ारों व्यक्तियों के कठों के हार बने रहते हैं, जो किसी विधि-विधान के साथ न जुड़कर वैयक्तिक आनन्द, उल्लास तथा पारिवारिक जीवन के विविध प्रसंगों के साथ जुड़ जाते हैं तथा हज़ारों लोग उन्हें स्वतंत्र रूप से गाते हैं तथा अपने जीवन का श्रृंगार बनाते हैं । लोकनृत्यों की तरह उनका प्रसार-क्षेत्र सीमित नहीं होता । उनका संचार सर्वक्षेत्रीय तथा सर्वजातीय होता है । वे उन्मुक्त जल-प्रपात की तरह बहते रहते हैं ।

लोकनृत्यों के प्रसार तथा प्रयोगक्षेत्र की सीमाओं के कुछ कारण और हैं । लोकगीत प्रधानतः भावनाप्रधान होते हैं । मनुष्य के अंतराल से उद्भासित भावमौलिक स्वर तुरन्त ही हृदय को स्पर्श करते हैं । उनके साथ उपयुक्त गीतों का शब्द-सयोग सोने में सुहावे का काम करता है । भावनाप्रधान व्यक्ति इनको तुरन्त पकड़ लेते हैं और अपने में आत्मसात् कर लेते हैं । गीत प्रधानतः श्रव्य गुण सम्पन्न होता है और नृत्यों में दृश्य गुणों की प्रधानता रहती है । नृत्य नयनाभिराम होते हुए भी स्वरों की मर्मस्पर्शिता को नहीं पहुँच सकते । श्रोता पर पड़े हुए किसी मर्मस्पर्शी गीत का प्रभाव तुरन्त उसके व्यवहार में आ जाता है । वह श्रोता के कंठ पर विराजकर उसके हृदय का हार बन जाता है; परन्तु नृत्य प्रभावशाली होते हुए भी दर्शक के व्यवहार में इतनी आसानी से नहीं आता और गीत की तरह उसके जीवन-व्यवहार का अंग नहीं बनता । नृत्य-दर्शक केवल सराहक बने हैं, विरले ही उसे व्यवहार में लाने में समर्थ होते हैं । किसी भी वैयक्तिक दायरे में फिरनेवाला कोई भी सशक्त गीत किसी भी भावनाप्रधान श्रोता को आह्लादित करके उसके व्यवहार में इसलिये भी उतर जाता है, क्योंकि गीत-रचयिता की दृष्टि से समष्टिगत होते हुए वह व्यक्तिगत व्यवहार के लिए भी पूर्णरूपेण योग्य होता है, परन्तु नृत्य प्रारम्भ

से ही रचना और व्यवहार की दृष्टि से समष्टिगत होने के कारण वैयक्तिक व्यवहार में इसलिये नहीं आता, क्योंकि व्यक्ति अकेला कुछ भी नहीं कर सकता। सामूहिक नृत्य वैयक्तिक बन नहीं सकता तथा व्यक्ति का प्रेरणा-स्रोत नहीं हो सकता।

जिस तरह लोकगीत एक कठ से दूसरे कठ पर चढ़कर सहस्रो कठों पर चढ़ जाते हैं, उसी तरह लोकनृत्य एक पद से दूसरे पद पर और फिर अनेक पदों पर नहीं चढ़ते, क्योंकि नृत्य के व्यवहार में समष्टि तथा समूह की अवस्थिति आवश्यक है। अनेक कठों पर चढ़कर लोकगीत अपना पुष्ट स्वरूप प्राप्त करते हैं, परन्तु व्यवहार में पुनः वैयक्तिक कठ पर आ जाते हैं। परन्तु लोकनृत्य प्रारम्भ से ही समूह से घिरे रहते हैं और समूह में ही संचरित होते हैं। लोकगीत व्यक्ति से संचरित होकर समूह की ओर प्रवृत्त होते हैं और पुनः व्यक्ति का सहारा पकड़ लेते हैं। लोकनृत्य समूह में ही संचरित समूह में ही व्यवहृत होते हैं और सामाजिक व्यवहार से ही परिपुष्ट होते हैं। लोकगीतों की तरह वे निरंतर समाज के अन्तराल में परिस्फुटित होकर उत्कर्ष प्राप्त नहीं करते। वे तो व्यवहार के समय ही प्रयोक्ताओं तथा दर्शकों को प्रेरित करते हैं। उसके बाद उनकी क्रियाएँ अशक्त होकर बैठ जाती हैं और प्रयोक्ताओं के अन्तराल में गीतों की तरह सोते, जागते, बैठते वे विकासक्रम को प्राप्त नहीं करते। उनका विकास पुनः सामूहिक व्यवहार में आने पर ही होता है। इस तरह जब सामूहिक व्यवहार के अनेक अवसर आते हैं तब नृत्य में प्रौढ़ता आती है और अनेक वर्षों के व्यवहार के उपरांत वह टकसाली बनकर लोकनृत्य का दर्जा प्राप्त करता है।

लोकनृत्य स्थिति, समय तथा सामूहिक गठन की मर्यादाओं में रहने के कारण लोकजीवन में गीत की तरह घर-घर व्यापी नहीं बनता। वह लोकधर्मी होकर भी लोकधर्म को गीत की तरह नहीं निभाता। वह लोकधर्मी इसलिये है क्योंकि उसका सामूहिक स्वरूप होता है तथा सामाजिक आनन्द, उल्लास और सस्कारों की गहरी छाप उस पर रहती है। इन कठिन मर्यादाओं के कारण ही वह लोकगीत की सामाजिक शक्ति तथा व्यापकता को प्राप्त नहीं कर सका। लोकनृत्य अधिक अनुष्ठानिक एवं सस्कार सगत हो जाने से दीर्घजीवी है। वह यदि किसी गृहस्थ या व्यक्तिविशेष से जुड़ जाता तो उसका नाम निशान भी नहीं रहता।

लोकनृत्य की प्रकृति तथा स्वभाव

लोकनृत्यों की प्रकृति तथा स्वभाव की विवेचना करते समय हम यह

मानकर चलते हैं कि वे केवल ग्राम्य वातावरण में ही सृजित और विकसित नहीं होते, वरन् उनके लिए उन्मुक्त वातावरण गाँवों से बाहर भी हो सकता है। हम यह मान सकते हैं कि लोकनृत्यों के विकास और स्वस्थ संचार के लिये गाँवों का वातावरण अधिक अनुकूल होता है और उनके अनुरूप ही लोकनृत्यों के स्वरूप और प्रकृति में भी अंतर पड़ जाता है, परन्तु हम यह बात नहीं मानते कि गाँवों के जो नृत्य हैं वे ही लोकनृत्य हैं, शहरों के नहीं। आज तो यह भेद और भी कम हो गया है, जबकि गाँव और शहर एक दूसरे के निकट आ रहे हैं।

लोकनृत्यों की विशेषताएँ

(१) लोकनृत्य सरल, सर्वगम्य और सर्वसुलभ होते हैं। सरल इस अर्थ में कि उन्हें सीखने समझने और प्रदर्शित करने में सरलता रहती है। ये तीनों ही गुण न केवल लोकनृत्यों के सामाजिक और सामुदायिक रूप में विद्यमान हैं, वरन् उनके व्यवसायी रूप में भी उनका समावेश होता है। उनकी सरलता, सर्वगम्यता और सर्वसुलभता की कसौटी यही है कि वे कहीं किसी के द्वारा सिखाये नहीं जाते। उन्हें समझने और सुधारने के लिए किसी विशेष प्रशिक्षण की आवश्यकता नहीं होती। अपने पूर्व संस्कारों तथा अनुकूल वातावरण के कारण ही बालक उन्हें बचपन से ही सीख जाते हैं। स्त्रियाँ विवाह-समारोह आदि पर जो नाचती, गाती हैं, उसकी शिक्षा कहीं किसी से नहीं लेनी पड़ती। यही बात उन नृत्यों के लिए भी प्रयुक्त होती है, जो व्यवसायिक लोकनृत्यकारों द्वारा ही नाचे जाते हैं। यद्यपि ये नृत्य अपेक्षाकृत कठिन हैं उनकी ताल, लय तथा अगमगिमाओं में पर्याप्त मात्रा में तन्त्र और कौशल है, फिर भी उनकी सरलता और सर्वसुलभता के गुण कम नहीं हुए हैं। व्यवसायिक लोकनृत्यकारों के घरानों में किसी प्रकार के प्रशिक्षण की आवश्यकता नहीं होती। जन्म से ही बच्चे अपनी परम्परागत कला को सस्कारवत् सीख जाते हैं।

(२) लोकनृत्यों में अप्रयत्नशील सरलता होती है। जब लोग नाचते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि ताल, लय और अगमगिमाएँ एकरस होकर अवतरित हुई हैं। नृत्यकारों के अग्र में ये सब स्वभावगत ही शुमार होती हैं। शास्त्रीय नृत्य की तरह उनमें गिनतियाँ नहीं गिननी पड़ती, खाली भरी का खयाल नहीं रखना पड़ता तथा ताल में सम पर आने के लिए नाचनेवाले का पसीना नहीं उतरता। लोकनृत्यों में ऐसा लगता है कि ताल और लय स्वयं

नृत्यकार की चेरी बनकर पीछे-पीछे चलती है। नृत्यकार को ताल, लय के पीछे नहीं चलना पड़ता। नाचनेवाले को कदम से कदम नहीं मिलाना पड़ता। हाथ, पाँव, कंधा, ग्रीवा आदि की भंगिमाओं की एकरूपता के लिए कलाकारों को एक दूसरे की क्रियाओं को देखकर अनुकरण नहीं करना पड़ता। ऐसा लगता है कि लोकनृत्यों में ताल, लय तथा अंगभंगिमाओं का सृजन स्वयं में ही होता है।

(३) लोकनृत्य स्व-सर्जित होते हैं। जिस तरह लोकगीत बनाये नहीं जाते, अपने आप बनते हैं, उसी तरह लोकनृत्य किसी के द्वारा बनाये नहीं जाते, वे अपने आप बनते हैं। लोकनृत्यों पर किसी व्यक्ति तथा विशिष्ट सृजनकर्ता की छाप नहीं होती, उन पर किसी व्यक्तिविशेष का व्यक्तित्व अंकित नहीं होता, सारे समाज द्वारा ही वे बनाये जाते हैं, मारे समाज के व्यक्तित्व की छाप उन पर अंकित होती है; यही कारण है कि लोकनृत्य सर्वगम्य, सर्वसुलभ और सर्वग्राह्य होते हैं। यदि एक ही व्यक्तित्व की उस पर छाप हो तो दूसरे व्यक्ति उसे अनिवार्य रूप से क्यों पसंद करें? उस पर कई व्यक्तित्वों की छाप है, इसलिये उसमें व्यक्तिगत दोष की मात्रा अत्यंत न्यून सी रह जाती है। वह सर्वग्राह्य और सबकी संपत्ति भी इसीलिये है कि वह किसी एक व्यक्ति की धरोहर नहीं, उस पर सबका अधिकार है, समस्त समाज ही उसका सृजनहार है।

(४) लोकनृत्यों में जन-जीवन की परम्परा, उसके सस्कार तथा जनता का आध्यात्मिक विश्वास निहित होता है। यही कारण है कि लोकनृत्यों की आयु लम्बी तथा उद्गमकाल अत्यन्त प्राचीन होता है। जिस तरह कोई व्यक्तिविशेष जन-जीवन में देवता का रूप तभी ले सकता है, जबकि उसके कार्य लम्बे समय तक, उसकी मृत्यु के सैकड़ों वर्ष बाद भी जन-जीवन को प्रभावित करते रहें। राजस्थान के गौगा चौहान तथा पावजूजी राठौड़ सैकड़ों वर्षों के बाद देवता बने। उनके पीछे सस्कार, सद्भावना तथा सत्कर्मों के प्रति विश्वास की लम्बी परम्परा है। लोकनृत्यों के लिए भी यही बात लागू है। वही लोकनृत्य जन-जीवन में लोकनृत्य के रूप में प्रतिष्ठित होता है, जिसने काल, स्थान और परिस्थितियों की अनेक गतिविधियों को देखा, प्रभावित किया और जन-जीवन को लम्बे समय तक उल्लसित किया है। वही लोकनृत्य आज जनता के जीवन में धार्मिक विश्वास की तरह प्रतिष्ठित हुआ है। इसीलिये लोकनृत्य जनता के जीवन को उन्नत, विकसित और स्वस्थ बनानेवाले सिद्ध हुए हैं। उनके पीछे कोई सामाजिक बन्धन (Social Taboos) नहीं होते, न उनके साथ नव-निर्मित नृत्यों की तरह कोई हीनता की भावना जुड़ी रहती है।

(५) लोकनृत्यो के वैविध्य मे भी साधारणत. एकरूपता होती है। लोकनृत्यो मे अनेक लोकनृत्य ऐसे हैं, जिनमे अगभगिमाओ तथा चालो की विविधता है। उनकी खूबी इसी मे होती है कि सभी कलाकार एक ही ताल और एक ही नृत्यविशेष की सीमा मे रहते हुए भी विविध दिशाओ मे फिरते है तथा विविध अगभगिमाएँ सृजित करते हैं। एक ही नृत्य रचना-विधि (Choreography) की मर्यादा मे रहते हुए भी यह विविधता इन नृत्यो की विशेषता है। उनका पूरा और सम्यक् प्रभाव एकरसमय और एकरूपमय होता है।

(६) लगभग सभी लोकनृत्य सामूहिक होते हैं। उनमे वैयक्तिक-नृत्य की कल्पना आधुनिक है। ये व्यक्तिगत आनन्द, व्यक्तिगत लाभ, व्यक्तिगत प्रतिष्ठा और व्यक्तिगत भावना से रहित होते हैं। सामुदायिक, सामाजिक या नागरिक भावना से वे ओतप्रोत होते हैं। व्यवसायिक लोकनृत्यकार भले ही आर्थिक लाभ के कारण नृत्यो का आयोजन अपने यजमानो के यहाँ करते हो, परन्तु उनके पीछे भी सामुदायिक भावना का ही प्राधान्य है। किसी जाति-विशेष या समुदाय विशेष को मनोरजन प्रदान करना उनका जातिगत कर्तव्य है, जो भले ही आज की बदली हुई सामाजिक व्यवस्था मे दोषपूर्ण समझा जाता हो, परन्तु उनका प्रारम्भ सामुदायिक भावना से ही हुआ। उन्हे पारिश्रमिक के रूप मे जो भी धन उपलब्ध होता है, वह उनकी आजीविका की दृष्टि से हो समाज ने नियत किया है।

लगभग सभी लोकनृत्य वैयक्तिक भावनाओ से ऊपर होते हैं, तभी उनको जनजीवन मे इतनी प्रतिष्ठा प्राप्त हुई है तथा वे समाज के सामाजिक, सामुदायिक और धार्मिक कर्तव्यो मे शुमार हो गये हैं। हमारे पर्व, समारोह, त्योहार तथा सस्कारो पर कोई लोकनृत्य नहीं हो तो वे अशुभ माने जाते हैं। इन नृत्यों मे जहाँ सामुदायिक और सामाजिक भावना प्रमुख है, वहाँ आनन्द की भावना भी सर्वोपरि रहती है। आत्मानन्द और सामाजिक कर्तव्य का इतना सुन्दर, स्वस्थ और उपयोगी समन्वय लोकनृत्यो के अलावा अन्यत्र कही भी नहीं मिल सकता।

(७) लोकनृत्य शास्त्रीय नृत्यो की तरह शास्त्रीय नियमो के बधनो और सीमाओ से परे होते हैं। इसका यह अर्थ नहीं कि लोकनृत्य शास्त्रोक्त नियमो और मर्यादाओ से हीन होने से अत्यन्त प्राथमिक या अपरिपक्व होते हैं। यह भी समझना गलत है कि लोकनृत्य, आदिनृत्य होने के कारण अत्यन्त प्रारम्भिक होते हैं। लोकनृत्यो के आधार पर ही शास्त्रीय नृत्य विकसित हुए हैं, परन्तु

यह समझना भी विल्कुल गलत है कि नृत्यो की चरम विकसित सीढ़ी शास्त्रीय नृत्य है और उसकी सबसे निम्न सीढ़ी लोकनृत्य है । जिस तरह कुछ विशिष्ट आचार्यों और विशेषज्ञो ने अपने पांडित्य प्रदर्शन के लिए लोकनृत्यो पर शास्त्रीय नृत्यो के भवन बनाये और शास्त्र की विविध कलमो मे उन्हे बाँधा, उसी तरह समाज ने और सामाजिक भावनाओ ने प्रारम्भिक लोकनृत्यो को भी विकास की ऊँची सीढ़ी तक पहुँचाया । जिस तरह एक गुलाब के तने से कई प्रकार के गुलाबो के प्रकार विकसित किये जाते हैं, उसी तरह लोकनृत्यो को आधार मानकर कई प्रकार के सास्कृतिक नृत्यो का प्रादुर्भाव होता है । शास्त्रीय नृत्य उसका एक प्रकार है तो लोकनृत्य उसका दूसरा प्रकार ।

किसी शास्त्रीय नृत्य मे जितनी सस्कारिता, प्रभावोत्पादकता, कला, आनन्दप्रदायिनी शक्ति, रचना-कौशल तथा उच्चस्तरीय गुण हो सकते हैं, उतने ही गुण लोकनृत्यो मे भी हो सकते हैं । सौराष्ट्र का रासगरबा, राजस्थानी घूमर, भवाई नृत्य, गरासियो की बालर, भीलो का घूमरा तथा मणिपुर का लौहारवा नृत्य मे जो आनन्ददायिनी शक्ति तथा रचनाविधि के गुण हैं वे किसी भी शास्त्रीय नृत्य से कम नहीं हैं । किसी नृत्य मे नियमो की अधिकता, बाह्याडंबर तथा चमकदमक होने से ही उसकी सुन्दरता बढती है, ऐसी बात नही है । लोकनृत्य अपनी सरलता, आडम्बरहीनता तथा अपनी स्वभावगत सुन्दरता के कारण प्रभावशाली होते हैं, जबकि कभी-कभी शास्त्रीय नृत्य अपने नियमो के बधनो के कारण अपनी लोकप्रियता खो देते हैं ।

लोकनृत्यो पर प्राकृतिक, सामाजिक एवं धार्मिक वातावरण का प्रभाव

यह कहना बहुत कठिन है कि समस्त भारतवर्ष मे उक्त तीनों परिस्थितियों का प्रभाव एकसा होता है । किसी स्थलविशेष के प्राकृतिक वातावरण का प्रभाव किसी नृत्यविशेष पर एक प्रकार का है तो यह आवश्यक नही कि उसी तरह ही प्रकृति का प्रभाव किसी दूसरी जगह के नृत्यो पर वैसा ही हो । इसका कारण यह है कि किसी जगह प्राकृतिक वातावरण का प्रभाव दूसरे प्रभावो से दब जाता है । किसी जगह प्राकृतिक वातावरण का प्रभाव कम है तो धार्मिक वातावरण का प्रभाव अधिक । किसी जगह सामाजिक बधन (Social Taboos) इतने अधिक होते हैं कि नृत्य सामाजिकता से घिरा हुआ होता है । वहाँ प्राकृतिक, सामाजिक और दूसरे कारण उन्हे इतना प्रभावित नहीं करते । इस बात को ध्यान में रखते हुए हम भारतवर्ष के

समस्त लोकनृत्यो की विशेषताओं का पता लगा सकते हैं। पंजाब और राजस्थान के सामाजिक वातावरण में मुगलशाही तथा सामंती प्रभाव होने के कारण कला को सामाजिक और धार्मिक रूप प्राप्त नहीं हो सका। पिछले चारसौ वर्षों में कला जीवनोपयोगी नहीं समझी जाकर विलास की ही सामग्री समझी गई। यह प्रभाव शहरों में तो अधिक था ही, परन्तु गाँवों की परिधि में भी घुस गया। अतः लोकनृत्य धार्मिक समारोहों, मंदिरों, सामाजिक पर्वों में विशेष महत्त्व प्राप्त नहीं करके जीवन के कुछ ही प्रसंगों में उपयोगी सिद्ध हुआ। वहाँ लोगों को वर्षभर में कुछ ही अवसरों पर अपनी आनन्द की भावना तृप्त करने के लिए नृत्य जायज समझा गया। वे अवसर थे, होली तथा शादी विवाह के विशेष प्रसंग।

राजस्थानी घूमर तथा होली के अवसर के लगभग सभी लोकनृत्य इसी श्रेणी के लोकनृत्य हैं। इनमें श्रृंगारिक भावना की प्रधानता रहती है। इसी वधन के कारण राजस्थान और पंजाब में स्त्रियों को पुरुषों के साथ नाचने की छूट नहीं दी गई। पुरुषों के नृत्यों में यदि स्त्रियों की आवश्यकता होती है तो पुरुष ही स्त्री का रूप बनाकर नाचते हैं।

राजस्थान में आदिवासियों के नृत्यों को छोड़कर धार्मिक और सामाजिक लोकनृत्यों की बहुत ही कमी है। नृत्य के प्रति सामाजिक वधन की भावना होने के कारण ही राजस्थान में व्यवसायिक लोकनृत्यों का विकास अधिक हुआ। जिस देश या प्रान्त में व्यवसायिक लोकनृत्य अधिक होते हैं, वहाँ यह समझ लेना स्वाभाविक है कि नृत्यों के प्रति वहाँ आध्यात्मिक भावना नहीं है, या यों कहिये कि समाज ने नृत्य को हीन और हेय समझकर ही व्यवसायिक लोकनृत्यकारों की रचना की। भवाईयों का इतिहास भी यही बतलाता है कि उन्हें उनके मूल समाज ने अपनी जाति से निर्वासित भी इसी कारण किया था। जिन क्षेत्रों में नृत्य को हीन भावना से नहीं देखा जाता है वहाँ नृत्य जन-जीवन में व्याप्त रहता है और नृत्यकारों की व्यवसायिक जातियाँ नहीं के बराबर होती हैं। बंगाल, उड़ीसा तथा दक्षिण भारत के सभी क्षेत्र इसके ज्वलंत उदाहरण हैं।

इन सामाजिक और धार्मिक भावनाओं के अलावा प्राकृतिक वातावरण का भी प्रभाव नृत्यों पर पड़ता है। राजस्थान के रेतीले प्रदेशों में मनुष्य के सामने सबसे बड़ा प्रश्न आजीविका का है। नृत्य के लिए उसे फुर्सत ही कहाँ ? इसलिए इन क्षेत्रों में भोपे, कामड, नट, कठपुतलीकार आदि व्यवसायिक

नृत्यकारो का जितना बाहुल्य है, उतना राजस्थान के अन्य क्षेत्रों में नहीं । यहाँ पर दूर-दूर तक किसी भी प्रकार के सामाजिक लोकनृत्य के दर्शन नहीं होते ।

राजस्थान में स्त्रियाँ मध्यकालीन ऐतिहासिक कारणों से बड़े-बड़े लहंगों तथा लम्बी-लम्बी घूँघटदार साड़ियाँ पहिनती हैं । सामाजिक प्रथा के कारण उन्हें घूँघट भी निकालना पड़ता है, इसलिये वहाँ स्त्रियों में जो भी नृत्य प्रचलित हैं, उनमें घाघरे और घूँघट की कला बहुत ऊँचे दर्जे तक पहुँच चुकी है । स्त्रियों के नृत्य का सृजन भी इसी प्रकार हुआ कि वे अधिक से अधिक धकरियाँ लें, ताकि घाघरे का घेर मर्यादा का भी अतिक्रमण कर जाय । राजस्थान में घूँघट की प्रथा है, इसीलिये वहाँ के लोकनृत्यों में घूँघट की कई कलाएँ व्यक्त की जाती हैं । यही कारण है कि राजस्थान के नृत्य वृत्ताकार होते हैं तथा घूँघट की प्रथा वहाँ निखर आई है । यही बात कुछ हद तक पंजाब के लिए भी लागू है । एक विशेष बात राजस्थान और हरियाणा के लोकनृत्यों में जो देखने योग्य है, वह यह है कि सामाजिक कारणों से क्योंकि स्त्रियाँ पुरुषों के साथ वहाँ नहीं नाचती इसलिये पुरुषों को ही स्त्रियों का नृत्य करना पड़ता है । पुरुषों में स्त्रीसुलभ हावभाव स्वभाव से नहीं होते, इसीलिए उनको स्त्रियों के हावभाव सीखने पड़ते हैं । परिणाम यह होता है कि पुरुष चाहे पुरुष का ही काम करता हो, स्त्रियों के ये लटके-मटके उसकी आदत में शुमार हो जाते हैं, इसलिए अधिकतर यह देखा गया है कि राजस्थान के व्यवसायिक लोकनृत्यों में जनानापन अधिक है । उन्हें किसी तरह स्त्रीत्व की कमी को अपने हावभाव द्वारा ही पूरी करनी पड़ती है ।

यही विश्लेषण यदि दक्षिण भारतीय नृत्यों का करें तो उनमें भी कई विशेषताएँ मिलेंगी । दक्षिण भारत में उत्तर भारत की तरह विदेशी प्रभाव बहुत कम है । इसलिए वहाँ की कलाओं में हिन्दुत्व की उदार और उदात्त भावनाएँ आज भी अक्षुण्ण रूप में विद्यमान हैं । नृत्यसंगीत के प्रति प्रायः कोई सामाजिक बंधन (Taboos) वहाँ नहीं है । कला के पीछे धार्मिक और सामाजिक भावनाएँ वहाँ पर्याप्त मात्रा में हैं इसलिए वहाँ प्रत्येक ऊँचे और नीचे दर्जे की जातियों में नृत्य के प्रति सद्भावना है । राजस्थान की तरह नृत्य निम्न श्रेणी की घरों में नहीं बनकर नवदरी ब्राह्मणों के घरों में ऊँचा से ऊँचा स्थान प्राप्त किये हुए हैं । वल्कि वहाँ तो नृत्य कहीं अपवित्र नहीं हो जाय, इसलिए उसे शूद्रों से बचाकर रखा जाता है । इसके विपरीत राजस्थान में कहीं ऊँची जातियाँ नृत्य के कारण भ्रष्ट नहीं हो जायँ इसलिए उसे निम्न जातियों में धकेल दिया गया है ।

दक्षिण भारत में नृत्य का सामाजिक और धार्मिक रूप चरम सीमा तक पहुँचा हुआ है, इसलिए वहाँ नृत्य की व्यवसायिक जातियाँ नहीं के बराबर हैं। सच पूछिये तो दक्षिण भारत में कला के प्रति इतनी स्वस्थ भावना होने के कारण वह प्रत्येक घर की शोभा बनी हुई है। लोकनृत्य स्वयं इतना अधिक व्यवस्थित और संस्कृत बना दिया गया है कि वह भी शास्त्रीय कला का रूप धारण करने लगा है। जब कलाप्रियता चरमोत्कर्ष तक पहुँचती है और वह जीवन और धर्म के बहुत निकट होती है तो सभी कलाएँ चाहे वह लोक हो चाहे शास्त्रीय, चरमोत्कर्ष तक पहुँचने लगती हैं तथा लोककला और शास्त्रीय कला एक दूसरे के समीप आने की कोशिश करती हैं। शास्त्रीय कला में लोककला के सामाजिक और लोकग्राह्यता के गुण समाविष्ट होने लगते हैं और लोककला में शास्त्रीय कला के संस्कार और परिष्कार की प्रवृत्ति प्रविष्ट होने लगती है। यही कारण है कि दक्षिण भारत में लोककला और शास्त्रीय कलाएँ काफी समरूप होने लगी हैं। कथकली और कुचपुडी नृत्य किसी समय नृत्य की लोकशैली में ही गिनाये जाते थे, परन्तु वे आज परम दर्जे के शास्त्रीय नृत्य बन गये हैं। जिस तरह दक्षिण भारत में लोककला और शास्त्रीय कला एक दूसरे का रूप धारण कर रही हैं, उसी तरह वहाँ लोकनृत्य और शास्त्रीय नृत्य भी समरूप होते जा रहे हैं।

धार्मिक, सामाजिक तथा कलाप्रियता की दृष्टि से दक्षिण भारत की कला का विश्लेषण ऊपर किया गया है। अब कुछ और कारणों से भी उनका विश्लेषण होना आवश्यक है। उधर अत्यधिक गर्मी के कारण लोग कपड़े नहीं पहिनते। उन्हें अपने शरीर की गरिमा दर्शाने के लिए कपड़ों से कहीं अधिक नग्न शरीर के श्रृंगार-सजाव पर ध्यान देना पड़ता है। कपड़ों की कमी-पूर्ति करने के लिए उन्हें गले में अच्छे कंठे पहिनने पड़ते हैं। मस्तक और शरीर पर केशर, अवीर आदि के तिलक लगाने होते हैं और नृत्य में भी अंग संचालन के वैविध्य पर ही अधिक ध्यान देना पड़ता है। भरतनाट्यम में स्त्रियों को ही नाचने का अधिकार प्राप्त है, पुरुषों को नहीं। अतः स्त्रियों के नृत्य में पुरुषसुलभ क्रियाओं का बाहुल्य है।

इसी तरह बंगाल और मणिपुर के लोकनृत्यों का भी विश्लेषण किया जा सकता है। वहाँ पर धार्मिक भावनाओं का बाहुल्य होने के कारण वहाँ के लोकनृत्य बहुधा धार्मिक होते हैं। मंदिर, देवस्थल तथा धार्मिक अवसर ही उनके नृत्यों के विषय बन जाते हैं। सामाजिक दृष्टि से भी वहाँ कोई बंधन नहीं है। इसलिए पुरुष स्त्री मिलकर नाचते हैं। स्त्री पुरुष के व्यवहार में

स्वाभाविकता है अतः नृत्यो में कोई शृंगारिकता तथा अश्लीलता का चिह्न नहीं है । वंगाल तथा मणिपुर में इन लोकनृत्यो को जनता बड़े सम्मान और धार्मिक दृष्टि से देखती है । इसके विपरीत राजस्थान, हरियाणा और पंजाब के कुछ क्षेत्रों में यदि कोई लोकनृत्य का आयोजन किया जाय तो सामाजिक बन्धनो (Social Restrictions) के कारण लोग स्त्रियो को नृत्य करते देखकर शिष्टता की सीमा का अतिक्रमण कर जाते हैं । वंगाल, आसाम, और मणिपुर में व्यवसायिक लोकनृत्य जैसी कोई परम्परा नहीं है । इसका मूलकारण यही है कि वहाँ लोकनृत्यों के पीछे सामाजिकता की भावना है ।

उत्तर प्रदेश की स्थिति राजस्थान, पंजाब और वंगाल के बीच की है । उत्तर प्रदेश के वे क्षेत्र जो ब्रज सस्कृति से प्रभावित हैं, तथा जो भगवान् राम-कृष्ण की क्रीडाओं से श्रोतप्रोत हैं, वहाँ रामलीला और रामलीला जैसी दो लोकनृत्य-नाट्यो की शैलियाँ प्रचलित हैं, परन्तु वे भी व्यवसायिक लोककला के रूप में हैं । उधर भी बाहरी प्रभावो के कारण सामाजिक बधन पर्याप्त मात्रा में हैं, इसलिए व्यवसायिक लोकमडलियाँ ही इधर विशेष विकसित हुईं । इनमें भी सामाजिक बधनों के कारण पुरुष ही स्त्रियो की भूमिका अदा करते हैं ।

पहाडी क्षेत्रो (हिमालय) के नृत्यो का विश्लेषण करने पर यह ज्ञात होगा कि वहाँ के पहाडी जीवन की उन पर छाप स्पष्ट है । पहाडी प्रदेश होने के कारण बाहरी विदेशी प्रभाव इन पर नहीं के बराबर है । सामाजिक और धार्मिक भावनाओं पर भी कोई विशेष प्रतिबंध नहीं है । यहाँ पर भी इसी कारण अधिकतर लोकनृत्य व्यवसायिक लोकनृत्यो के रूप में नहीं हैं । इन पहाडी क्षेत्रों में स्त्री पुरुष मिलकर नाचते हैं तथा इनके नृत्यो पर प्राकृतिक वातावरण का पर्याप्त प्रभाव है । पहाडो पर समचौरस या एक ही स्थल पर लम्बी-चौडी जगह का अभाव रहता है, इसलिए लोग थोडी जगह में भी नृत्य कर सकते हैं । कतार बनाते समय कभी गोलाकार घूमने की वजाय सर्प की तरह टेढ़ेमेढ़े चलकर पुनः समचौरस भूमि पर सीधे हो जाते हैं । हिमाच्छादित पर्वतो की असहनीय शीत के कारण इन्हें शरीर पर अत्यधिक कपडे पहिने पडते हैं, अतः इनके नृत्यो में शारीरिक गरिमा तथा अगमगिमाओं की कमी रहती है । केवल सीधे-सीधे जड रूप में चलना फिरना ही इनके नृत्य की विशेषता है । नृत्य में सगठित संचालन के अलावा विशेष गरिमा नहीं । उसमें शृंगारिकता और कलावैविध्य की भी कमी है । ये दोनों ही बातें व्यापक

सपकं तथा दुनियावी परिचय और प्रभाव से आती हैं। पर्वतो के एकाकी और शान्त वातावरण में उनका अभाव रहता है।

सौराष्ट्र के नृत्यो में इस दृष्टि से अनुपम विविधता और कारीगरी है। समुद्री वातावरण में समुद्री लहरों की चहलपहल और सौंदर्य के बीच रहकर उधर के लोककलाकारों में कल्पना की अद्भुत सूक्ष्म और कला की अद्वितीय विविधता है। इनके नृत्यो में समुद्र की सी गम्भीरता, तरंगों की सी चपलता, समुद्री-जलवायु की सी मनोरमता और वाहरी प्रभावों से अछूते लोक-जीवन की पवित्रता है। यहाँ के नृत्य सामाजिक नृत्यो के अद्वितीय उदाहरण हैं। उनमें कला, सौंदर्य, सरलता और मनोभावनाओं का जैसा सामंजस्य हुआ है, वैसा अन्यत्र कहीं नहीं।

भारतीय लोकनृत्यों के प्रकार

भारतीय लोकनृत्यो के निम्नांकित प्रकार हैं—

(१) स्वान्त सुखाय लोकनृत्य—वे लोकनृत्य जो केवल हर्ष, उल्लास तथा आनन्दोद्रेक से सवधित हैं, उनमें अगभगिमाओं की प्राजलता, वैविध्य तथा भावनाओं का अद्वितीय रंग चढा होता है। वे नदी के प्रवाह की तरह बहते हैं। लहरों की तरह उछलते हैं तथा अद्वितीय आनन्द की सृष्टि करते हैं। इन नृत्यो में नृत्यकारों को एक निर्दिष्ट योजना में रहते हुए भी, अगभगिमाओं की पूर्ण स्वतंत्रता रहती है। इन नृत्यो में नृत्यकार बाह्य आडम्बरो का विशेष सहारा नहीं लेता। उनकी वेशभूषा, अलकरण तथा प्रस्तुतीकरण में किसी प्रकार का दिखावा नहीं होता। वह सादी पोशाक ही में आकर्षक लगता है। इन नृत्यो में व्यक्तिगत प्रतिभा तथा दिखावे की अधिक प्रवृत्ति रहती है। इन नृत्यो के लिए कोई विशेष पर्व, उत्सव तथा अवसर निश्चित नहीं होते। ये स्वान्त सुखाय नृत्य कभी भी मन की मौज पर प्रकट होते हैं। उनमें नित्य-प्रति परिवर्तन होता रहता है, तथा वे जातीय तथा क्षेत्रीय विशेषताओं से श्रोतप्रोत रहते हैं। इन नृत्यो में नृत्यकारों का वैयक्तिक, पारिवारिक तथा जातीय जीवन विशेष रूप से झलकता है।

(२) अनुष्ठानिक लोकनृत्य—इस कोटि में वे लोकनृत्य आते हैं, जो वैयक्तिक नृत्यो के दायरे में से निकलकर किसी उत्सव, पर्व, रीतिरिवाज तथा सस्कार के साथ जुड़ जाते हैं। स्वान्त सुखाय तथा वैयक्तिक नृत्यो को जीवित रखने तथा उनको विशिष्ट स्वरूप देने में इन पर्व, उत्सवों का बहुत बड़ा हाथ है। भावोद्रेक के साथ श्रद्धा तथा कर्तव्य जुड़ जाने से इन नृत्यो में तनिक गम्भीरता आती है और सामाजिक तत्वों का समावेश होता है। बिखरी

हुई नृत्य-भगिमाएँ नियमित होती हैं, तथा उन्हें सामाजिक स्वरूप प्राप्त होता है। सामाजिक श्रद्धा और परम्परा के साथ जुड़ जाने से उनमें स्थायित्व आता है तथा उनके प्रति लोगो का प्रेमभाव बढ़ता है। उनमें वैयक्तिक प्रयोग की अपेक्षा सामाजिक प्रयोग को विशेष महत्व मिलता है। ये नृत्य प्रत्येक पर्व, उत्सव तथा समारोह के प्रतीक होते हैं। उनकी भावाभिव्यजनाओ में उन पर्वों का पूरा विवेचन होता है। जैसे धार्मिक नृत्यों में पूर्ण गभीरता, मौसम के नृत्यों में पूर्ण शृंगार और साहित्यिकता तथा मेलो और सार्वजनिक पर्वों के नृत्यों में विस्तार, मव्यता तथा विभिन्नता के गुण परिलक्षित होते हैं। ऐसे नृत्य भी बहुत हैं, जो केवल रूढ़ि मात्र रह गये हैं, जिनमें कोई अनुराग और रस नहीं है। जैसे वैवाहिक प्रसंगों के साथ चिपके हुए नृत्य, जिनमें कोई वैविध्य और रस नहीं होता। सरलता तथा घीमापन ही उनका खास गुण है। ऐसे नृत्य धीरे-धीरे विविध रीतियों तथा परम्पराओ से जुड़ जाने के कारण रूढ़िगत हो गये हैं और रूढ़ि बनकर ही संचरित होते हैं। उनके साथ कभी-कभी श्रंधानुशीलन और श्रंघविश्रवाम भी जुड़ जाते हैं, जो लकीर की तरह सदा ही चलते रहते हैं।

(३) श्रमसाध्य लोकनृत्य — ऐसे नृत्य भी अनेक हैं जो धीरे-धीरे मनुष्य की क्रियाओ के साथ जुड़ गये हैं। श्रमजनित थकान तथा उसकी नीरसता को कम करने के लिये जिन अनेक नृत्यों की सृष्टि हुई, वे मनुष्य के जीवन में धुलमिल गये। सड़क कूटते हुए, छत दवाते हुए, पानी भरते हुए, वजन उठाते हुए तथा खेती की अनेक क्रियाएँ करते हुए, अनेक अगमुद्राएँ लयबद्ध होकर धीरे-धीरे नृत्य का रूप धारण करने लगती हैं। ऐसी भगिमाएँ गीतों से प्रेरणा लेती हैं और शारीरिक लय से ताल ग्रहण करती हैं। चूँकि इन नृत्यों में श्रम की प्रधानता रहती है, इसलिये उन की चालें, भगिमाएँ तथा मुद्राएँ अत्यंत गौण हो जाती हैं। ये नृत्य विशिष्ट स्वरूप धारण नहीं करते। बहुधा क्षेत्रीय, जातीय एवं भौगोलिक विशेषताओ के साथ उनके स्वरूप भी बदलते रहते हैं। ऐसे नृत्यों में काम करती हुई स्त्रियों की टोकरियाँ और हिलते हुए हाथ ही नृत्य की भगिमाएँ बन जाते हैं। इसी तरह छत कूटती हुई स्त्रियों के हाथ के धौंसे तथा सड़क बनाती हुई स्त्रियों की पदचापें ही इन श्रमसाध्य नृत्यों की चालें बन जाती हैं। ये नृत्यमुद्राएँ श्रमसाध्य क्रियाओ के साथ दूध पानी की तरह इस तरह धुलमिल जाती हैं कि यह पता नहीं लगता है कि श्रम कौनसा है और नृत्य कौनसा ? इन्हीं नृत्यों में वे नृत्य भी सम्मिलित हैं,

जो लम्बी यात्रा के फासले को काटने के लिये गीतों की पदचापों के साथ मिलकर स्वतः ही मनुष्य के अग्र में समा जाते हैं ।

(४) सामाजिक लोकनृत्य — ये लोकनृत्य किसी वर्ग, धर्म, जाति तथा दलविशेष से संबन्ध नहीं रखते । इनका संबन्ध समस्त समाज तथा राष्ट्र में होता है । वैयक्तिक, अनुरजनात्मक तथा सांस्कृतिक नृत्यों का विकसित रूप ही सामाजिक नृत्यों का रूप धारण करता है । जैसे-जैसे वर्गगत भावनाएँ विशाल बनती हैं, छोटे-छोटे समाज तथा वर्ग सर्वदेशीय भावनाओं से ओतप्रोत होकर विशाल रूप धारण करते हैं, वैसे-वैसे इन नृत्यों का स्वरूप भी विशाल और प्राजल बनता जाता है । अनेक वैयक्तिक नृत्य सामाजिक कसौटी पर कस जाते हैं और पारस्परिक प्रभाव से विराट् रूप धारण कर लेते हैं । इन नृत्यों में समस्त समाज, क्षेत्र तथा देश की आत्मा झलकती है । इन नृत्यों के पीछे अनेक वर्षों की साधना निहित रहती है । उनमें समस्त सामाजिक आनन्द और समरसता के दर्शन होते हैं । इन नृत्यों की लोकप्रियता, उनके प्रसारक्षेत्र तथा उपभोक्ताओं के विशाल जनसमुदाय को देखकर ही यह पता लगाया जा सकता है कि वह क्षेत्र किन सामाजिक और मानवीय गुणों से ओतप्रोत है । इन नृत्यों के पीछे समस्त समाज का विश्वास, गौरव तथा उसकी आत्मा निहित रहती है । ये नृत्य अमीर-गरीब, शिक्षित-अशिक्षित, जातिपाँति, धर्म-संप्रदाय का भेद नहीं जानते । ऐसे नृत्यों में गुजरात का गरवा, राजस्थान का घूमर, पंजाब का भागडा, बिहार का झूमर, महाराष्ट्र का लावणी, दक्षिण भारत का कोलटम आदि विशेष उल्लेखनीय हैं । ये नृत्य सामाजिक तथा राष्ट्रीय परिधान, राष्ट्रीय भावना तथा राष्ट्रीय समरसता और चारित्रिक समन्वय के द्योतक हैं ।

ये नृत्य स्वभाव से सरल, पदचापों एवं भंगिमाओं की दृष्टि से सर्वगम्य, सर्वमान्य तथा सर्वग्राह्य होते हैं । इन्हें सीखने के लिये प्रशिक्षण की आवश्यकता नहीं । ये नृत्य प्राचीन होते हुए भी आधुनिक हैं, क्योंकि ये सर्वदा ही ताज्जा रहते हैं ।

(५) मनोरंजनात्मक लोकनृत्य— लोकगीतों की तरह ही लोकनृत्य जब कुछ विशिष्ट गुणोंजनो तथा कलारचिनिष्ठ व्यक्तियों की अभिरुचि के विषय बन जाते हैं तो उनमें शृंगार, सजाव होने लगता है और उनका सामाजिक तत्त्व तिरोहित हो जाता है । वे प्रयोक्ता की विशिष्ट अभिरुचि के अनुरूप रूपान्तरित होने लगते हैं तथा वे सजाव-शृंगार से चमत्कृत होते हैं । कभी-कभी वे

अपने अतिशय मनोरंजनात्मक गुणों के कारण कुछ विशिष्ट कलाकारों की आजीविका के साधन भी बन जाते हैं। इन विशिष्ट परिस्थितियों में प्रदर्शक कभी-कभी दर्शक बन जाता है। वह स्वयं नृत्य करके आनन्दित होने की अपेक्षा, दूसरों के नृत्य देखकर आनन्दित होता है। ये विशिष्ट नृत्य दूसरों को आनन्दित करने के लिये ही विशिष्ट स्वरूप धारण कर लेते हैं। ये नृत्य व्यवसायिक हो जाने पर लोकनृत्यों के गुणों को इसलिये नहीं खोते कि उनमें लोकनृत्यों की सभी परम्पराएँ फिर भी विद्यमान रहती हैं। व्यवसायिक नृत्यकारों को उनका सजाव-शृंगार करने की छूट है, परन्तु उनकी मूल रचनाओं को बदलने का उनको अधिकार नहीं रहता। उन नृत्यों के मान्य स्तरों में यदि कुछ भी अन्तर रह जाता है तो दर्शक तुरन्त ही अपनी प्रतिक्रिया प्रकट करने लगते हैं। राजस्थान के व्यवसायिक भवाई नृत्यकार के सभी नृत्य परम्परापोषित हैं। उनका तन्त्र तथा रचना-वैशिष्ट्य पूर्वनिश्चित होता है। कलाकारों को उनमें कोई महत्त्वपूर्ण परिवर्तन करने की छूट नहीं रहती है। यदि कभी वह यह स्वतंत्रता ले भी लेता है तो उसे दर्शकों की मर्त्सना का पात्र बनना पड़ता है।

व्यवसायिक नृत्यकार अपने यजमानों को केवल अनुरजित ही नहीं करता, वह उनके गौरव की रक्षा भी करता है। दर्शकों में स्वान्तःमुखाय होने की अपेक्षा दूसरों से अनुरजित होने से जो हीनता की भावना का संचार होता है, उसे ये व्यवसायिक कलाकार काफी मात्रा में दूर करते हैं और अपने यजमानों की कलात्मक अभिरुचि का गौरव बढ़ाते हैं। दर्शक-प्रदर्शक की यह परम्परा जो आज भी विद्यमान है, लोकनृत्य की मूल आत्मा के अनुरूप ही है, क्योंकि प्रदर्शकों द्वारा प्रस्तुत किये हुए इन नृत्यों से दर्शक वही आनन्द ग्रहण करता है, जो उसे आत्मानन्द द्वारा प्राप्त होता है। अतः जो दर्शक-प्रदर्शक का भेद है वह इस ममत्व के कारण काफी हद तक कम हो जाता है। इन नृत्यकारों के साथ उसका पारिवारिक और जातीय लगाव रहता है। वह इन व्यवसायिक नृत्यकारों की नृत्य-अदायगी में अत्यधिक रुचि लेता है और उनमें किसी प्रकार का परिवर्तन तथा क्षेपक वर्दाशत नहीं करता। उन पर वह सदा ही अपना आधिपत्य बनाये रखता है।

लोकनृत्य और परिधान

परिधान तथा अलंकारों का शौक मनुष्य की स्वाभाविक प्रवृत्ति है। मनुष्य अपने घर की चहारदीवारी में बन्द रहता है, तब वह साधारण कपड़े ही पहिने रहता है, परन्तु जब वह बाहर निकलता है तो उसके लिये परिधान

का महत्त्व बढ जाता है। लोकनृत्यो मे चू कि वैयक्तिक आनन्द की प्रधानता रहती है, अतः वेश-विन्यास के मामले मे नर्तक अधिक सचि नहीं लेता। दैनिक पोशाकें ही उसकी आवश्यकता की पूर्ति करने मे पर्याप्त होती हैं। पर्व उत्सवो पर जो विशेष पोशाकें पहिनने का रिवाज है, उसके पीछे नृत्य का महत्त्व जितना नहीं है उतना उत्सवो के सामाजिक गुणो का है। उत्सवो मे सम्मिलित होनेवाले लोग उत्सवो के निमित्त पोशाक परिधान पहिनते हैं, नृत्यो के निमित्त नहीं।

कई भौगोलिक और सामाजिक कारण ऐसे भी हैं, जो नृत्यकारो को विशिष्ट पोशाकें पहिनने को वाध्य करते हैं। अत्यधिक शीतप्रदेशो मे शीत के कारण लोगो को गर्म लवादो मे रहना पडता है। वे कई वरसो मे एक बार नहाते हैं तथा अधिकतर घरो मे ही बढ रहते हैं। उनके सामाजिक आनन्द के क्षण अत्यन्त सीमित होते हैं। अपनी आजीविका के लिये खेती आदि कार्यों मे उन्हें इतना व्यस्त रहता पडता है कि नृत्यो को आजीविका के साधन बनाने का उनके सामने कोई प्रश्न ही नहीं उठता। भौगोलिक एव मौसमी अनिश्चितताओ के कारण उनका प्रयोग अच्छी मौसम मे ही होता है। यही कारण है कि नृत्यो के ये दुर्लभ आयोजन उनके लिये उत्सव, पर्व के समान हैं। उस अवसर पर वे आकर्षक पोशाकें पहिनते हैं और कीमती जेवरों से अपने को सजाते हैं।

ऐसे क्षेत्रो मे जहाँ नृत्य नित्यप्रति का ही क्रम बन गया है, वहाँ परिधान विशेष महत्त्व नहीं रखता। शृंगार के लिये जगली फूलो का शृंगार ही पर्याप्त होता है। मध्यप्रदेश के माडिया, मूडिया, राजस्थान, गुजरात के भील तथा बिहार के उराव, सथाल आदि जातियो के नृत्यो मे जगली फूल, कौडी, पक्षियो के पख, पशुओ के सींग आदि का परिधान के रूप मे बडा सुन्दर उपयोग होता है। इन जातियो के वे नृत्य जो मेलो तथा मडइयो मे नाचे जाते हैं, आदिवासियो की विशिष्ट तथा आकर्षक वेशभूषाओ से खिल उठते हैं। इन अवसरों पर जाति के सभी लोग बडे-बूढे, स्त्री-पुरुष, बाल-युवक नाचते हैं और अपने इष्टदेवो के प्रति अपनी श्रद्धाजलि अर्पित करते हैं। ये ही अवसर पारस्परिक मेलजोल, वैवाहिक सम्बन्ध तथा पारस्परिक प्रेम बढाने के लिये होते हैं। कभी-कभी तो ऐसे प्रसंग नवयुवक और नवयुवतियो के लिये सौन्दर्य प्रतियोगिता के रूप मे भी प्रकट होते हैं। आदिम पुरुष और स्त्री अद्वितीय पोशाको और साज-सज्जाओ से सुसज्जित होकर आते हैं तथा इन नृत्यो को प्रभावशाली और दर्शनीय बना देते हैं।

इन जातियों के उन नृत्यों में, जो दिनमर के परिश्रम के बाद प्रत्येक गाँव में थकान मिटाने के लिये किये जाते हैं, पोशाकों का कोई महत्त्व ही नहीं है। राजस्थान, गुजरात तथा मध्यप्रदेश के मील भिलालों का गैर नृत्य, जो प्रतिदिन थकान मिटाने के लिये किया जाता है, साधारण पोशाकों में ही होता है।

आसाम, नेपा, हिमाचल प्रदेश, कश्मीर, मणिपुर तथा नागालैण्ड आदि के नृत्यों की पोशाकें जितनी आकर्षक होती हैं उतनी कदाचित् देश की किसी जाति की नहीं। ये पोशाकें केवल नृत्य के लिये ही पहिनी जाती हैं। दैनिक जीवन में उनका कहीं भी प्रयोग नहीं होता। मध्यप्रदेश, उड़ीसा, बिहार, बंगाल, राजस्थान आदि समतल प्रदेश के विशिष्ट सांस्कृतिक नृत्यों में अवश्य ही आकर्षक पोशाकें पहिनी जाती हैं, परन्तु दैनिक जीवन की पोशाकों में और उनमें कोई विशेष अंतर नहीं होता। वे तो दैनिक जीवन ही में फूल कौड़ियों के शृंगार से सुसज्जित रहते हैं। परन्तु पहाड़ी प्रदेश की पोशाकें नृत्य के समय अत्यंत आकर्षक बन जाती हैं, क्योंकि ये देश शीतप्रधान देश हैं। अतः वस्त्र परिधान अग का आवश्यक अंग बनता है। ये प्रदेश फूलों तथा कौड़ियों की दृष्टि से अभावग्रस्त देश हैं, इसलिये इनकी शारीरिक सजावट में इनके कहीं दर्शन नहीं होते, अतः शरीर के परिधान में वस्त्र तथा पाँव और सिर के परिधान में पख तथा हड्डियों का पूर्ण शृंगार रहता है। शीतप्रदेश होने के कारण गरम कपड़ों का महत्त्व भी विशेष है। इसलिये ये लोग कताई-बुनाई तथा कमीदाकारी में अत्यन्त प्रवीण होते हैं। यही कारण है कि इनकी वेशभूषा भी अत्यन्त आकर्षक होती है। इन पहाड़ी प्रदेशों के नृत्य भौगोलिक कठिनाइयों के कारण अधिक चमत्कारिक नहीं हैं। ऊँड़-खावड़ रास्तों तथा पहाड़ों के कारण, उन्हें नृत्य के लिये समतल भूमि भी बड़ी मुश्किल से मिलती है, अतः इनके नृत्य अत्यन्त श्लथ, धीमें तथा वैविध्यहीन होते हैं। इसी कारण इस अभाव की पूर्ति के लिये तथा अपने नृत्यों को आकर्षक बनाने के निमित्त इन्हें अत्यन्त कलात्मक पोशाकें और ज़ेवर पहिनने पड़ते हैं।

परिधान, अलंकरण आदि नृत्यों के शारीरिक संचार पर भी आघारित रहते हैं। महाराष्ट्र, उत्तरप्रदेश, राजस्थान तथा बिहार के मैदानी क्षेत्रों के कुछ पुरुषार्थी नृत्यों में पोशाकें अधिक कसी हुई, सरल और हलकी होती हैं, कारण कि ये नृत्य समुद्री तूफान की तरह चलते हैं और अग-प्रत्यग की मयकर उछलकूद के कारण पोशाकों में कसावट तथा हल्कापन अत्यंत आवश्यक

है। ऐसे तूफानी नृत्यो मे धातु के बने हुए बोझिल अलकरणो के लिये कही स्थान नही रहता है। भयकर गरम क्षेत्रो मे जहाँ गरमी के कारण कोई वस्त्र शरीर वर्दाशत नही करता, वहाँ वस्त्र परिधान की न्यूनता रहती है और उनकी पूर्ति नृत्यो की रगिनियो तथा अगभगिमाओ के वैविध्य से की जाती है। ऐसे क्षेत्रो के नृत्यकार वस्त्र परिधान की जगह खुले बदन के प्राकृतिक शृ गार तथा शरीर के अत्यन्त कलात्मक गोदनो को महत्त्व देते है। मध्यवर्ती मध्यप्रदेश के भयकर गरम और जगली क्षेत्रो के आदिवासी कपड़े नही पहिनते, परन्तु उनकी जगह फूलो की वेणियो, कौडियो की मालाओ तथा पक्षियो के पखो से वे अपने आपको अलकृत करते हैं।

हिमाचल प्रदेश की १५००० और १८००० फीट की ऊँचाई पर रहने वाले नर-नारियो को सर्दी से बचने के लिये ऊन तथा सूत के भारी-भरकम लवादे पहिनने पढते हैं। पुरुष और स्त्रियो को एक ही तरह के ऊनी तग पायजामे पहिनने होते हैं। पुरुष और स्त्रियो की पोशाको मे कोई अन्तर नही होता। उनकी नृत्य की पोशाक भी प्राय वही होती है। स्त्रियो का सजाव-शृ गार, जो भी होता है वह इन लवादो के ऊपर ही होता है। अत वह बहुधा अग का शृ गार न होकर इन लवादो का ही शृ गार होता है, क्योकि मुँह को छोडकर शरीर के सब अग-प्रत्यग कपडो से ढके रहते है। केवल मुँह ही एक ऐसा प्रत्यग है, जहाँ अलकरण के लिए कुछ गु जाइश रहती है। यही कारण है कि इनकी स्त्रियो के कान, नाक कई जगहो से छिदे रहते हैं और चाँदी तथा अन्य धातुओ के अलकरण से वे लदे रहते हैं।

लोकनृत्यो मे मुखविन्यास की कल्पना प्राय नही के बराबर है। अपने मुँह को सफेदी से पोतने तथा आँखो मे काजल तथा ओठो पर लाली लगाने की समस्त कल्पना आधुनिक है और उसका सम्बन्ध केवल प्रदर्शन से है। लोकनृत्य प्राय स्वान्त सुखाय होते हैं, अत उनमे दिखावे की भावना नही के बराबर है। व्यवसायिक लोकनृत्यो मे भी मुख-शृ गार की प्रवृत्ति लगभग नही के बराबर है। साधारणत काजल-टीकी से अपने को सजाने की जो आदत स्त्रियो मे होती है, उसका सम्बन्ध नृत्य से न होकर उनकी नारीसुलभ आदत से है।

लोकनृत्य और गीत

लोकगीत नृत्यो के प्राण हैं, जो उनके साथ लिपटे रहते हैं। कुछ ही नृत्य ऐसे हैं, जो बिना गीतो के चलते हैं। ऐसे नृत्य लयप्रधान, शारीरिक

कसरती के नृत्य होते हैं, जो ताल में शरीर के करतव दिखलाने मात्र के लिये होते हैं। स्वतंत्र गीत की रचना बिना नृत्य के होती है, परन्तु स्वतंत्र नृत्य की रचना बिना गीत के नहीं होती। भावनाओं के विशिष्ट क्षणों में, जब जनसमूह थिरक उठता है, तो उनके साथ ही कुछ लयप्रधान धुनें अज्ञात ही में शब्दों का परिधान पहिन लेती हैं। जब जनसमूह की भावोद्रेक की स्थितियाँ तीव्रतम होती हैं तो उनका अग्र-संचालन भी अत्यन्त तीव्रतम होता है और उनके साथ जुड़ीहुई गुनगुनाहट भी अत्यन्त तीव्रतम धुनों का संचार करती। है कुछ व्यवसायिक नृत्यों को छोड़कर कोई भी लोकनृत्य ऐसा नहीं, जिसको गीतों का परिधान बाद में पहिनाया जाता हो। गीत नृत्य के साथ ही प्रकट होते हैं, तथा आवुनिक नृत्यों की तरह वे बाद में नहीं जोड़े जाते हैं।

भावोद्रेक के कुछ क्षण ऐसे भी हो सकते हैं, जिनमें रचयिता की गुनगुनाहट, जो स्वरो के तानेबाने के साथ अज्ञात ही में रचयिता के कंठ पर बैठ जाती है, अग्र-संचालन को भी प्रेरित करती है। अनायास ही ऐसी गुनगुनाहट के साथ अग्र-प्रत्यग चलने लगते हैं, तथा स्वयं गुनगुनाहट को शब्द मिलते हैं। ऐसी असाधारण परिस्थितियाँ असह्य जनसमुदाय में असह्य बार उपस्थित होती हैं, परन्तु विरले ही योग ऐसे होते हैं जो नृत्य-गीतों का रूप धारण करते हैं। इन गीतों तथा गीतनृत्यों के पोषण के लिये अनुकूल परिस्थितियाँ नहीं होने से वे अपनी उत्पत्ति के साथ ही नष्ट भी हो जाते हैं।

यहाँ एक बात विशेष उल्लेखनीय है कि नृत्य-आवेगों के साथ गीतों का समागम नहीं होता। अग्र-संचालन को जिस विशिष्ट भावोद्रेक की आवश्यकता होती है, वह असाधारण उद्रेक होता है। आवेग ही आवेग में शरीर का अग्र-प्रत्यग फड़क उठता है। उस समय शब्द-संचार की गुजाइश इसलिये नहीं रहती कि वह आवेग तूफानी होता है। शब्दों के तनिक नियोजन-आयोजन के लिये बोधगम्य आवेग की आवश्यकता रहती है। यह चैतन्य बहुधा विद्यमान नहीं रहता। यही कारण है कि लोकनृत्य की उद्गम-स्थितियाँ अत्यंत असाधारण और कठिन हैं। अतः जहाँ लोकगीत हज़ारों में विद्यमान हैं वहाँ लोकनृत्य उगलियों पर गिने जा सकते हैं।

लोकनृत्यों के साथ प्रायः वे ही गीत जुड़ते हैं, जिनके गेय तथा शाब्दिक गुण बहुधा नहीं के बराबर होते हैं। भावोद्रेक के समय वाणी का संचार स्वरो के रूप में सर्वप्रथम होता है, उसके बाद शब्दों का योग मिलता है। इनके साथ अग्र-संचार एक असाधारण स्थिति में होता है, जो दोनों पूर्व की स्थितियों की

चरमसीमा है, जो बहुधा स्वर और शब्द को मारकर आगे बढ़ जाती है और बाद में सबको सग लेकर समाधिस्थ भी हो जाती है। यदि कोई चीज जीवित रह भी जाती है तो वह है अगो का असयत संचालन और उसके साथ चलनेवाले लयप्रधान स्वर सम्मिश्रित शब्द, जो अग-संचालन को मरने से बचाते हैं। यही अग-संचार बाद में सयत रूप धारण करता है। उसके साथ जो गीत जुड़ जाता है, वह केवल लय के रूप में जीवित रहता है। उसके शब्दों में कोई ताकत नहीं रहती। शब्द और स्वर दोनों ही नृत्य को पुष्ट करते हैं। ये नृत्य धीरे-धीरे व्यक्ति से समष्टिगत होते हैं और सामाजिक स्तर प्राप्त करते हैं।

नृत्यों के साथ प्रयुक्त होनेवाले गीत, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, नृत्यों के साथ ही जन्म लेते हैं, अतः उनमें गीतों की प्रधानता रहती है। गीतों के साथ अगभगिमाएँ जुड़ी रहने के कारण गीतों की स्वर-रचनाएँ अत्यन्त सरल तथा लय अत्यन्त पुष्ट रहती हैं। पुष्ट लय के आघार पर ही अगभगिमाओं का लालित्य निर्भर है। इन गीतों का शाब्दिक कलेवर बहुधा महत्त्वहीन होता है। उनके वर्णनात्मक प्रसंग, जो बहुधा भावाभिव्यक्तिहीन होते हैं, नृत्यों की लय और भगिमाओं को प्रधानता देते हैं। ये गीत इन नृत्यों के साथ आजीवन जुड़े रहते हैं। इनका पारस्परिक भावात्मक सम्बन्ध होता है, अतः इनके जोड़तोड़ से भारी नुकसान की आशंका रहती है। इन गीतों के शब्द-कलेवर से नृत्यों की भगिमाओं का कोई सम्बन्ध नहीं रहता। गीत केवल नृत्यों की गरिमा एवं उनके सामाजिक तथा सगठनात्मक तत्त्वों की मदद करते हैं। यदि गीत बन्द हो जायें तो स्वभावतः नृत्य भी बन्द हो जाते हैं।

कुछ नृत्य ऐसे होते हैं, जो गीतों के साथ जन्म नहीं लेते। वे किसी लय विशेष पर आधारित रहते हैं। इन नृत्यों के उद्गम में प्राकृतिक ध्वनियों तथा जलप्रपातों की लयप्रधान चपेटों, वादलों के गर्जन तथा तूफानी ध्वनियों का बड़ा हाथ रहता है। निरंतर ही इन आवाजों को सुनते हुए मनुष्य के अग फड़कने लगते हैं और बार-बार इन क्रिया-प्रक्रियाओं से ये भगिमाएँ शरीर में हूँ हो जाती हैं। मनुष्य अनादिकाल से इन ध्वनियों पर आनन्दोल्लसित होता आया है। ये ही भगिमाएँ उसके जीवन की अज्ञात प्रेरणा बन जाती हैं। उनका स्थायित्व नहीं होता, क्योंकि वे आती हैं और नष्ट हो जाती हैं। ये प्रेरणाएँ मूर्तरूप तब धारण करती हैं, जब उनके अनुरूप ही उन्हें किसी अन्य

माध्यम से लय प्राप्त होती है। जैसे किसी ढोल की लय पर अनायास ही पद-संचार होना तथा अंगों का फडकना। इस तरह ढोल, ढोलक, झांझ, नक्काड़े आदि की प्रेरणादायी चोटों पर मनुष्य की परम्परागत तथा अनुभवगत भंगिमाएँ स्वरूप धारण करती जाती हैं। इन साजों की लयप्रधान चोटों ही भंगिमाओं को वैविध्य की ओर प्रवृत्त करती हैं। इन भंगिमाओं के साथ गीतों की संगति इसलिये आवश्यक नहीं होती कि इन वाद्यों द्वारा निकली हुई लय ही गीतों का काम करती है। ऐसे नृत्य अत्यंत प्रेरणादायी और श्रोजपूर्ण होते हैं।

लोकनृत्य और भंगिमाएँ

लोकनृत्यों की समस्त भंगिमाएँ स्वान्तःसुखाय, लयकारी, सहज तथा कल्पनासयत और उल्लासकारी होती हैं। मावोद्रेक से उद्भूत भंगिमाएँ धीरे-धीरे अभ्यास, प्रचार, प्रसार तथा सामाजिक संपर्क से प्राजल होती जाती हैं और पूर्णरूप से विकसित होकर रूढ़ सी हो जाती हैं। ये भंगिमाएँ लोकगीतों की स्वर-रचना की तरह ही सामाजिक धरोहर बनकर समस्त समाज की स्नेह-माजन बनती हैं। रूढ़ भंगिमाओं का कोई निर्धारित अर्थ नहीं होता। अर्थ यदि है तो उनके साथ जुड़ी हुई धुनों तथा लय के विविध प्रकारों के साथ बधा हुआ होता है। इन भंगिमाओं का गूढ अर्थ नृत्य की आत्मा के साथ जुड़ा हुआ होता है। लोकाधार प्राप्त करने के बाद तथा समाज की रीतिनीतियों तथा संस्कारों को आत्मसात् करने के उपरान्त इन नृत्यों में किसी प्रकार का आंतरिक परिवर्तन असंगत होता है। यही कारण है कि गुजरात के गरवे एव राजस्थान के घूमरनृत्यों में क्षेत्रीय अंतर के उपरान्त उनका मूल स्वरूप प्रायः एक सा ही होता है।

शास्त्रीय नृत्यों की तरह लोकनृत्यों की मुद्राएँ पूर्वनिश्चित नहीं होती, न उनकी मुद्राओं का कोई शास्त्र ही होता है। प्रेरणामूलक जो भी भंगिमाएँ उनके साथ रूढ़ हो गई हैं उनका कोई अर्थ नहीं है। लोकनृत्यों में गीतों के अर्थों को मुद्राओं के माध्यम से उलथाने की भी कोई परम्परा नहीं है। उनमें नृत्यनाट्यों के अतिरिक्त अभिनय या अभिनयात्मक तात्पर्य प्रकट करने का कोई प्रचलन नहीं है, न उनका गीतों के अर्थों से ही कोई लाक्षणिक या व्यंजनात्मक सम्बन्ध होता है। लोकशैली के नृत्यनाट्यों में जहाँ भी सवादी गीतनृत्य हैं, वहाँ भी अंग-संचालन गीतों के आचार पर प्रेरणामूलक मुद्राओं तथा अंगभंगिमाओं के माध्यम से होता है, परन्तु लोकनृत्यों के गीतों के साथ अंग की

मुद्राएँ तथा पदचापें लय के साथ अपने बंधे हुए क्रम में पुनरावर्तित रहती हैं । गीत भी श्रवाध गति से उनके साथ चलता ही रहता है । प्रयोक्ताओं को यह भी मान नहीं रहता कि वे नाच के साथ गा भी रहे हैं । ये दोनों चीजें जुड़ी हुई होते हुए भी एक दूसरे से अलग ही हैं ।

लोकनृत्यों की भगिमाओं में हाथ, कंधे, कटि, ग्रीवा तथा पद-संचालन की प्रधानता रहती है । हथेली की कारीगरी तथा उंगलियों की वारीकियाँ उनमें नहीं होती । नयन, भ्रुकुटि, ग्रीवा, ठुड्डी, कलाई आदि के संचालन से लोकनृत्य अपना कोई सम्बन्ध नहीं रखता । सहजगति से ताल-स्वर पर चलने वाले ये अग्र-प्रत्यग नृत्य की शोभा में हाथ बँटाते हैं । लोकनृत्यों की पदचापें भी सरल और सहज होती हैं । उनमें चाल तथा लय का वैविध्य अवश्य होता है, परन्तु वे नृत्यकारों को क्लिष्टताओं में नहीं उतारती । गीत गाते हुए सहज गति से जो पद-संचालन होता है उसका ही निभाव लोकनृत्यों में हो सकता है । कभी-कभी तो लोकनृत्यों की वणघट सहज गति से ही इतनी प्यारी बन पड़ती है कि उल्लाम ही उल्लास में नृत्यकार अनेक कठिन पदचापों की सृष्टि करता है ।

लोकनृत्यों में अग्रभगिमाओं की विविधता उनकी उल्लासकारी प्रकृति पर आधारित रहती है । यदि गीतों की लय में और उनकी रचना में प्रेरणामूलक गुण हैं तो निश्चय ही अंगों का संचालन भी उनके साथ प्रेरणामूलक होता है । यदि लय ही मृतप्राय और प्रेरणाहीन है तो पद-संचालन के अतिरिक्त मुद्राओं का वहाँ कोई विशेष लालित्य दृष्टिगत नहीं होता है । गीतों की स्वर-रचना में यदि प्रेरक तथा मनोमुग्धकारी गुण हैं तो नृत्यमुद्राओं का भी उन्हें सहज संयोग मिल जाता है । ये स्वर-रचनाएँ जो मूल में किसी विशेष भावोद्बेक की स्थिति में ही होती हैं, रचयिता की उल्लासकारी मन-स्थिति की ही द्योतक होती हैं । ये ही मनःस्थितियाँ उनके साथ जुड़ी हुई अग्रभगिमाओं में भी स्वर-रचना की तरह ही व्यक्त होती हैं । उनका समस्त वैविध्य स्वर-रचना और उनमें निहित लय के वैविध्य पर निर्भर करता है, जो समाजीकरण की प्रक्रिया से असंख्य कल्पनाओं और उल्लासकारी रचनाओं को अपने में निहित करके स्वतः ही परिपुष्ट होता रहता है ।

आदिवासियों के लोकनृत्य

आदिवासियों के नृत्य यद्यपि लोकनृत्यों की श्रेणी में ही आते हैं, परन्तु कई कारणों से उनका पृथक् वर्गीकरण आवश्यक है । इन कुछ वर्षों में लोकनृत्यों से सम्बन्धित सैद्धान्तिक ज्ञान की कमी के कारण आदिवासियों के नृत्य

ही लोकनृत्य समझे जाते हैं । आदिम लोकनृत्यों के पीछे एक विशिष्ट भावना है । उसका अध्ययन अत्यन्त आवश्यक है ।

आदिवासी वे ही हैं, जो अपने रहनसहन, वेशभूषा, आचारविचार, रस्मरिवाज तथा धार्मिक और सामाजिक भावनाओं में आदिम हैं, अथवा जिन्होंने आदिम मानव की कई विशेषताओं को आज की सभ्यता से वचाकर सुरक्षित रखा है । यही कारण है कि आदिवासी, जो किसी समय भारतवर्ष के आदिनिवासी थे, धीरे-धीरे अपने को बाहरी आक्रमणकारियों के प्रभाव से वचाने के लिये घाटियों और जंगलों में चले गये । इसलिये आज के भील, गोंड, कोरकू, वेगा, मूड़िया, उराव, सथाल, नागा आदि जातियाँ पहाड़ों और घाटियों में ही निवास करती हैं । इनमें से कुछ पर सभ्यता का कम और कुछ पर अधिक प्रभाव अवश्य पड़ा है, परन्तु फिर भी वे आदिमजातियों के मूल तत्त्वों को आज भी वचाये हुए हैं । इन सभी आदिम जातियों में, चाहे वे अरावली और विन्ध्याचल की पहाड़ियों में रहनेवाली हों, चाहे आसाम की पहाड़ियों में, चाहे नीलगिरि के निवासी हों, मूल मानवीय तत्त्वों (आकृति के अलावा) में समानता है । उनकी कुछ विशेषताएँ इस प्रकार हैं—(१) खुली हवा के प्रेमी तथा प्रकृति से अधिक निकट रहने के श्रम्यस्त । (२) दैनिक मानवीय आवश्यकताओं से दूर और आजीविका के सम्बन्ध में प्रकृति पर अधिक निर्भर । (३) वस्त्राभूषण के मामले में भी प्रकृति के निकट और प्राकृतिक अलकरण के रूप में ही अपने स्वयं के अलकरण की रचना । (४) अत्यन्त सरल और मौलिक सामाजिक संगठन, जिसमें आधुनिक सभ्यता की जटिलताओं की कमी । (५) वैयक्तिक कौटुम्बिक जीवन और स्वतंत्र एवं ढीला वैवाहिक सम्बन्ध, मूल आदिवासियों की तरह ही । (६) नृत्यगीत के शौकीन । (७) मौलिक प्रसाधनों की पूजा, धार्मिक विश्वासों में प्राथमिकता और जटिलता की कमी । (८) मौलिक प्राकृतिक शक्ति पर अधमक्ति । (९) दुःख, सुख तथा अन्य मानवीय भावनाओं के सबंध में अत्यन्त व्यवहारिक और निरासक्त ।

आदिमजातियों के ये गुण न केवल भारत ही की आदिमजातियों में पाये जाते हैं, वरन् ससार की सभी आदिमजातियों के भी प्रायः ये ही प्राथमिक गुण हैं ।

यह भी स्वयंसिद्ध बात है कि किसी भी जातिविशेष के लोकनृत्यों में उस जाति की सामाजिक और धार्मिक विशेषता के पूर्ण दर्शन हो सकते हैं ।

आदिवासियों के लोकनृत्यों में भी उन विशेषताओं की पूर्ण भूलक है। यही कारण है कि समस्त ससार के आदिवासियों के नृत्यों की ये विशेषताएँ हैं—

- (१) अत्यंत ओजपूर्ण, शक्तिशाली अग्रभंगिमाओं और लय-ताल की दृष्टि से अत्यंत सरल और सुगम।
- (२) कतारबद्ध, गोलाकार तथा चौकीर और अर्ध-गोलाकार कतारों में सगठन और अग्रभंगिमाओं के गठन में अत्यन्त चपल और चुस्त।
- (३) अधिकतर मिश्रित नृत्य, स्त्री पुरुषों की भावात्मक प्रतिक्रियाएँ, नृत्य के संग नाचते हुए भी अत्यन्त स्वस्थ और स्वाभाविक।
- (४) नृत्यों के साथ चलनेवाले गीतों तथा ध्वनियों में सरलता, एकरूपता तथा एकरसता। कभी-कभी साजों का मूक प्रयोग, उनका दिखावा अत्यधिक आकर्षक, परन्तु वादन अत्यन्त सरल और प्राथमिक।
- (५) नृत्यों के साथ चलनेवाले गीतों में शब्दों से अधिक ध्वनि का प्राधान्य तथा अधिकतर गूँज पैदा करनेवाले स्वर।
- (६) सामाजिक नृत्य, कथानृत्यों का नितान्त अभाव।
- (७) आकर्षक अलंकरण तथा प्राकृतिक पोशाक।

ये गुण लगभग सभी आदिम जातियों के नृत्यों में कुछ कम-ज्यादा अनुपात में पाये जाते हैं। उन पर अन्य स्थानीय विशेषताएँ तो हैं ही, फिर भी इन नृत्यों में पुरातन परिपाटी और परम्परा का बड़ा प्रभाव है। उनमें आधुनिक जोड़तोड़, बनाव, सजाव, शृंगार उनके गुणों को कम कर देते हैं। इनके नृत्यों में सहज संचालन का ही प्राधान्य रहता है। यही कारण है कि समस्त भारतवर्ष के आदिमनृत्यों की अपनी अलग श्रेणी है। उन्हें अन्य लोकनृत्यों की श्रेणी में डालना उचित नहीं।

नृत्यों एवं नृत्यनाट्यों की लोकशैली का व्यवसायीकरण

पिछले परिच्छेद में यह दर्शाया गया है कि किसी भी विशिष्ट परिस्थिति में आनन्द का अतिरेक होता है तो हृदय में स्फुरण तथा अंगों का संचालन होना अत्यन्त स्वाभाविक है और जब यह प्रक्रिया कोई सामूहिक रूप धारण कर लेती है तो वह अधिक समय तक टिक कर जनरुचि का विषय बन जाती

है। इस परिस्थिति के साथ कोई विशेष मंतव्य, समारोह या विश्वास जुड़ जाता है तो इन लयबद्ध क्रियाओं की पुनरावृत्ति होने लगती है और अनेक वैयक्तिक प्रतिभाओं के सम्मिश्रण से वे एक वृहद् आनन्ददायी नृत्य का रूप धारण कर लेती हैं।

इस प्रक्रिया के अनेक रूप प्रकट होते हैं। कभी वह प्राकृतिक एवं भौगोलिक कारणों से सामूहिक आनन्द का प्रतीक बन जाती है। कभी किसी धार्मिक तथा परम्परागत पर्व के साथ जुड़कर वह सामाजिक अनुष्ठान में बदल जाती है और कभी दैनिक एवं पारिवारिक जीवन के किसी विशिष्ट अनुष्ठानिक अवसर पर ममस्त परिवार के आनन्द और विश्वास की अभिव्यक्ति बन जाती है। ये प्रक्रियाएँ बहुधा आदिमजातियों के जीवन में अधिक उभार पाती हैं, परन्तु अन्यत्र लोकजीवन में भी उनके नाना स्वरूप दृष्टिगत होते हैं।

लोकशैली के व्यवसायीकरण की पृष्ठभूमि

इस सामूहिक आनन्द का स्फुरण लोकजीवन में आंगिक अभिव्यक्ति से कहीं अधिक लय की अभिव्यक्ति में प्रकट होता है और वह आनन्द नानाप्रकार के गीतों को जन्म देता है। ये गीतनृत्य प्रारम्भ में केवल आनन्द ही की अभिव्यक्ति के रूप में प्रकट होते हैं, बाद में आयोजन, नियोजन तथा सामाजिक प्रतिभा के जोड़तोड़ से उनमें कलात्मक निखार आता है और वे विशिष्ट त्यौहार, पर्व तथा समारोहों की शोभा बन जाते हैं। गीत नृत्यों की यह अनूठी गंगा लम्बे समय तक बहते, घिसते तथा व्यवहृत होते-होते अपनी विशुद्ध आनन्दोद्रेक की सीमा छोड़कर प्रदर्शनात्मक गुण पकड़ लेती है और आगे जाकर धीरे-धीरे व्यवसायिक कला में परिवर्तित हो जाती है। व्यवसायिक लोकगीत-नृत्यों का यह विशिष्ट प्रकार आदिमकला और सामुदायिक लोककला की तीसरी सीढ़ी है, जो अपनी समस्त प्रेरणाएँ अपने पूर्व के दो स्वरूपों से प्राप्त करती हैं। आदिमकला विशुद्ध स्वान्त सुखाय भावोद्रेकमयी कला है और उसी दायरे में बढ़ती, पनपती तथा सचरित होती है, परन्तु सामुदायिक लोककला, जिसका उपयोग अन्य ग्रामीण जातियाँ करती हैं तथा जिसकी व्यजनाएँ अधिक व्यापक और वैविध्यपूर्ण होती हैं, सीमाओं को नहीं मानती और नित-प्रति अपनी कला-मामग्री की अभिवृद्धि में नवीन रस-स्रोत की ओर उन्मुख रहती है। यही सामुदायिक लोककला अपने सामुदायिक रूप से बाहर निकल कर कुछ विशिष्ट कलाकार एवं कलादल की प्रतिभा के माथ जुड़ जाती है और समाज के प्रबल मनोरजन की साधन बन जाती है।

आदिम जीवन मे नृत्य के व्यवसायीकरण तथा प्रदर्शनीकरण की कल्पना ही अत्यंत हेय कल्पना है, क्योंकि कोई भी आदिवासी अपने आनन्द के लिये दूमरो पर निर्भर रहना पसंद नहीं करता। वह आनन्द स्वयं प्रकट करता है और उसके साथ सस्कारवत् जुड़ जाता है, परन्तु अन्य ग्राम्यवासी अनेक सामाजिक परिस्थितियों के कारण बहुधा इस महज और अत्यन्त स्वाभाविक प्रक्रिया से कतराता है, जिसके फलस्वरूप यह आनन्दप्रदायक का कार्य कुछ व्यवसायिक जातियाँ स्वयं उठा लेती हैं। ये विशिष्टजन अपनी विशिष्ट कलात्मक प्रतिभा से कुछ प्रचलित नृत्यगीतों को अत्यंत रंगीन एवं चमत्कारिक बनाकर पेश करते हैं।

आनन्दामिव्यक्ति में गायन ही ऐसी प्रक्रिया है, जो आदिम जीवन, लोक-जीवन तथा शहरी जीवन में कोई फर्क नहीं देखती और कहीं न कहीं उसका प्रकटीकरण किसी न किसी रूप में होता ही है। इस प्रक्रिया को सामाजिक हीनता का शिकार तब तक नहीं होना पड़ता, जब तक वह केवल आत्मानन्द तक ही सीमित रहे। जब वह व्यवसाय या विशिष्ट प्रदर्शनात्मक तत्त्वों से घिर जाती है तो निश्चय ही उसका दायरा छोटा हो जाता है। आदिमजीवन में तो इसका कोई भी भय नहीं है, क्योंकि वहाँ सामाजिक वधन ही नहीं। वहाँ तो गीत ही क्या स्वयं नृत्य भी सामाजिक गौरव का प्रतीक होता है। दोनों गेय प्रक्रियाओं में इतना फर्क अवश्य है कि आदिम-गेय अभिव्यक्ति में गीतों की रंगिनियाँ कम होती हैं तथा विषय, शब्द तथा स्वर का वैविध्य प्रायः नहीं होता जबकि अन्य लौकिक गेय अभिव्यक्ति में इनका बहुत ही सुन्दर विस्तार होता है। यही बात नृत्यों के सम्बन्ध में भी लागू होती है।

नृत्य एवं गीतों की इन विविध प्रक्रियाओं को नाना स्वरूप तथा स्तर पकड़ते हुए सहस्रो वर्ष बीत गये हैं और जैसे-जैसे समाज का विकास होता है तथा अपनी विशुद्ध भावात्मक पक्ष से बाहर निकलकर वे बौद्धिक तत्त्वों का सहारा पकड़ती हैं, वैसे-वैसे इनका स्वरूप भी बदलता रहता है। आज तो नृत्यगीतों की अनेक श्रेणियाँ बन गई हैं। कहीं वे केवल आनन्द की अभिव्यक्ति के माध्यम बन गये हैं। कहीं वे जीवन के अनुष्ठान के रूप में नज़र आते हैं। कहीं वे केवल रूढिमात्र रह गये हैं। कहीं वे शास्त्रीय कला के समकक्ष आगये हैं तो कहीं वे स्वयं शास्त्रीय बन गये हैं। अतः आज नृत्यगीत की स्थिति केवल आनन्दोद्रेक तक ही नहीं रही है। स्वयं आदिमजातियाँ भी सभ्यता की नवीन

रोशनी देखकर बड़ी तेजी से अपनी नृत्यगीत-परम्परा को खो रही हैं। लोकजीवन में तो नृत्य केवल कुछ अनुष्ठानों तथा त्यौहारों तक ही सीमित रह गया है और वह भी अपने सामूहिक तथा सामुदायिक रूप में नहीं।

इसी सामाजिक हीनता के कारण नृत्यगीतों का बड़ी तेजी से व्यवसायीकरण होने लगा है। शास्त्रीय कला तो व्यवसाय पर आघारित है ही और वही उसके विकास का माध्यम भी है, परन्तु लोकनृत्य में भी यह प्रक्रिया अधिक से अधिक बलवती बनती जा रही है। आज यदि विशुद्ध सामुदायिक एवं आनन्दप्रद नृत्य देखना है तो वह केवल आदिमक्षेत्रों में ही देखा जा सकता है। लौकिक जीवन में केवल उसकी कहीं-कहीं भाँकियाँ ही प्राप्त होती हैं। शहरी जीवन में प्रायः उमका लोप ही हो गया है। ये विशिष्ट कला-जातियाँ अपने व्यवसायिक नृत्य एवं नृत्यनाट्यों से समाज के विशिष्ट तत्त्वों को पारिश्रमिक लेकर मनोरंजित करती हैं।

इस विशिष्ट प्रक्रिया के कारण हमें आज लोकनृत्यों को इस पृष्ठभूमि में देखने की आदत डालनी है। इसी विशिष्ट परिस्थिति के कारण आज सामुदायिक लोकनृत्य आदिम लोकनृत्यों के रूप में ही देखने को मिलते हैं। अन्य जातियों के सामुदायिक लोकनृत्य कुछ ही अवसरों पर देखे जा सकते हैं। ये जातीय नृत्य राजस्थान में होली तथा गणगौर के अवसर पर, घूमर, घूमरा, गीदड़ के रूप में, असम में शादी-विवाह के अवसर पर हरि-वजनाई, वैसाखू, वीड आदि के रूप में, पंजाब में कार्तिक एवं वैसाखी के अवसर पर भागड़ा तथा गिद्दा के रूप में, ब्रजभूमि में होली या चैती के मौके पर नानाप्रकार के रास तथा फाग के रूप में, महाराष्ट्र में जन्माष्टमी के अवसर पर दही कला तथा गणपति उत्सव पर लेज्जिम नृत्य के रूप में, आंध्र-प्रदेश में दशहरा के अवसर पर डंडारिया नृत्य के रूप में, मणिपुर में वसंत के अवसर पर राखल एवं थवल चुंवी के रूप में तथा मध्यप्रदेश के आदिम-क्षेत्रों में विविध पर्व, उत्सवों पर होनेवाले कर्मा एवं डमकच नृत्यों के रूप में भली प्रकार देखे जा सकते हैं। इनके अलावा जीवन के दैनिक प्रसंगों में तो इनका प्रायः लोप ही हो गया है।

आदिमनृत्यों को छोड़कर अन्य जातियों के सामुदायिक लोकनृत्यों में भी बहुधा निम्नवर्गीय या श्रमवर्गीय जातियाँ ही भाग लेती हैं। उच्चवर्गीय जातियों में तो नृत्य आज केवल अनुष्ठानिक रूप में चिपका रह गया है। जैसे राजस्थान की घूमर जो विशिष्ट पर्वों पर उच्चवर्गीय स्त्रियों द्वारा

भी नाची जाती है और जिसमे केवल श्रौपचारिकता के अलावा विशेष कला नहीं है। यही घूमर जब राजस्थान की व्यवसायिक जातियों की स्त्रियाँ जैसे ढोलन, पातरन, सरगडिन, दरोगन आदि नाचती हैं तो उसमे नानाप्रकार की रगिनियों एव नृत्यरचनात्मक (Choreographical) सामग्री के दर्शन होते हैं। इसी तरह दशहरा, दिवाली के अवसर पर गुजरात की प्रायः सभी वर्ग की स्त्रियाँ गरवा या डाडिया रास करती हैं, परन्तु व्यवसायिक या निम्नवर्गीय जातियों द्वारा किये हुए गरवे अन्य उच्चवर्गीय या केवल श्रौपचारिक रूप से किये हुए नृत्यों से कहीं अधिक रगीन एव वैविध्यपूर्ण होते हैं। राजस्थान में भी होली के अवसर पर गैर नामक नृत्य सामुदायिक रूप से अनेक जातियों द्वारा किया जाता है। स्वात सुखाय एव विशाल समुदाय द्वारा एक ही साथ होने के कारण यह नृत्य अत्यन्त सरल होता है। ढोल या नक्काडे की लय पर जनसमुदाय गोलाकार चलते हुए अपने डडो को आपस में टकराता है। उसमें कहीं विशेष रगीनी या दर्शनीय सामग्री नहीं होती। यही नृत्य राजस्थान के शेखावाटी क्षेत्र में गीदड के रूप में बदल जाता है। वहाँ के प्रत्येक गाँव और शहर में स्वस्थ प्रतिस्पर्धा के रूप में इस नृत्य ने बड़ी महिमा प्राप्त करली है। इसमें लगभग सभी वर्ग के लोग भाग लेते हैं, तथा वह एक सार्वजनिक अनुष्ठान के रूप में विकसित हुआ है। शेखावाटी का एक अन्य अनुष्ठानिक नृत्य चौकचादनी और है जो गणेशचतुर्थी के दिन एक विशाल सामुदायिक जलूस के रूप में प्रकट होता है। कुछ अनुष्ठानिक नृत्य ऐसे भी हैं, जो न केवल निम्नवर्गीय जातियों के साथ ही बल्कि उच्चवर्गीय जातियों के साथ भी जुड़े हुए हैं, जिनके बिना कोई भी विशिष्ट प्रसंग सम्पन्न हुआ नहीं समझा जा सकता। राजस्थान की उच्चवर्गीय जातियों में जब विवाह-उत्सव के अवसर पर विनायक पूजा का प्रसंग आता है तो कुम्हार के घर से समारोह के साथ कलश लाने होते हैं। उससे पूर्व कुम्हार के चाक की पूजा करते समय किसी भी प्रतिष्ठित महिला को नाचना आवश्यक होता है। उस नृत्य में यद्यपि कला के कहीं दर्शन नहीं होते, परन्तु वह नृत्य एक तरह से उस प्रसंग का बहुत ही महत्त्वपूर्ण अनुष्ठान बन गया है। राजस्थान की कुछ जातियों में जब दूल्हा, दुलहिन को लेकर समारोहपूर्वक घर जाता है, तो दूल्हे की काकी को रास्ते भर नाचते हुए जाना पड़ता है। इस प्रकार के अनेक अनुष्ठानिक प्रसंग हैं जिनके साथ नृत्य आज भी चिपका हुआ रह गया है।

नृत्यों के ऐसे अनुष्ठानिक प्रसंग एक नहीं अनेक हैं। मेवाड़भूमि के प्रसिद्ध चारभुजा के मंदिर में जब भादों की देवभूलनी एकादशी का वृहद् मेला

लगता है तो मुख्य मंदिर में माहेश्वरी जाति के उच्चवर्गीय पुरुषों को सामूहिक रूप से घटों नाचना होता है। इसी प्रकार राजस्थान के जैन मंदिरों में संवत्सरी पर्व पर वैश्य कुल के बड़े-बड़े वयोवृद्ध एवं प्रतिष्ठा-प्राप्त व्यक्तियों को नाचना अनिवार्य होता है। इस प्रकार के अनुष्ठानिक प्रसंग तो लगभग सभी राज्यों में सभी उच्चवर्गीय जनसमुदाय में आज भी दृष्टिगत हो सकते हैं, परन्तु उनका अन्य स्वान्त सुखाय सामुदायिक स्वरूप जो जीवन का अंग बन गया हो, बहुत ही कम देखने को मिलता है।

लोकनृत्यों का व्यवसायीकरण

पिछले १०० वर्षों में लोकनृत्यों को व्यवसायिक बनाने की प्रवृत्ति लगभग सारे ही देश में चल पड़ी है। अब अधिकांश सामुदायिक लोकनृत्य सामुदायिक न रहकर व्यवसायिक स्वरूप पकड़ रहे हैं। इस प्रक्रिया के पोषक तत्वों में देश का वर्तमान औद्योगीकरण, समाज को आक्रान्त करनेवाली आर्थिक एवं सामाजिक समस्याएँ तथा जीवन को नीरस एवं कुठित करनेवाले बौद्धिक तत्व विशेष उल्लेखनीय हैं। जीवन में परम्परागत निष्ठा, विश्वास तथा किसी विशिष्ट व्यक्ति, विचार एवं शक्ति के प्रति अतार्किक आस्था के अभाव में भी मनुष्य ने अपने भावात्मक तत्वों को खो दिया है, तथा ऐसी सब परम्पराओं को त्याग दिया है, जिनके साथ नृत्य, गान, नाट्य आदि अद्भुत विश्वास के रूप में जुड़े हुए थे। इसलिये भी वे अब जीवन के अभिन्न अंग नहीं रहे। अतः इस युग में केवल बाह्य माध्यम से मनोरंजन होने की प्रक्रिया दिन व दिन जोर पकड़ती जा रही है और स्वान्त सुखाय एवं स्वरचित्त मनोरंजन की प्रक्रिया लुप्तप्राय सी हो रही है। दिन भर के व्यस्त एवं चिन्ताग्रस्त जीवन के लिये केवल कुछ खर्च करके मनोरंजनगृह में जाकर अपना मन बहलाव करना ही पर्याप्त समझा जा रहा है और मनोरंजनात्मक क्रियाओं में स्वयं निरत होना फ़ैशन से बाहर हो गया है।

यही कारण है कि शहरों में जिन तरह सिनेमा तथा नाटकघरों की संख्या बढ़ रही है, उसी तरह गाँवों में भी व्यवसायिक मनोरंजन की प्रक्रिया दिन व दिन जोर पकड़ती जा रही है। पहले गाँवों में स्वयं नाटक रचकर उन्में एक सामुदायिक रूप में खेलने की आदत थी, वह प्रायः लुप्तप्राय सी हो रही है और व्यवसायिक नाटक मडलियों ने उनका स्थान ग्रहण कर लिया है। इसी तरह स्वयं नाच गा कर मनोरंजन होने की आदत कम पड़

रही है और व्यवसायिक नाच करनेवाली जातियों की अभिवृद्धि हो रही है। किन्हीं-किन्हीं गाँवों में मनोरजन के आधुनिक ढंग भी गश्ती चलचित्रों के रूप में प्रवेश पाने लगे हैं। आदिवासी स्वयं भी आधुनीकरण की चकाचौध में अपने स्वान्त सुखाय सामुदायिक मनोरजन को खो रहे हैं।

अब प्रश्न यह है कि क्या मनोरजन की लोक परम्पराएँ व्यवसायीकरण के युग में जीवित रह सकती हैं? इसका उत्तर केवल इस तथ्य से ही मिल सकता है कि यह व्यवसायीकरण की परम्परा केवल इसी युग की देन नहीं है, बल्कि अनादिकाल से ही सामुदायिक कलाओं का व्यवसायीकरण होता आ रहा है। शास्त्रीय कलाएँ भी एक प्रकार से लोककला के व्यवसायीकरण को ही स्वरूप हैं। यद्यपि दोनों में तात्त्विक दृष्टि से काफी अन्तर है। व्यवसायिक लोककलाओं में लोककला के प्रायः सभी तत्त्व विद्यमान हैं। परन्तु शास्त्रीय कला में लोककला के कोई तत्त्व विद्यमान नहीं हैं। सामुदायिक लोककलाएँ किस तरह व्यवसायिक रूप धारण करती हैं, इसका प्रत्यक्ष उदाहरण मथुरा शैली की व्यवसायिक रामलीला है। यही स्थिति उत्तरप्रदेश की रासलीलाओं की है। मन्दिरों में होनेवाले नाना प्रकार के कीर्तनों के साथ प्रस्तुत की जानेवाली भगवान् की नाना प्रकार की भाकियाँ धीरे-धीरे व्यवसायिक रासलीलाओं में परिणत हुईं जिन्हें रासधारिये गाँव-गाँव, नगर-नगर लिये फिरते हैं। यही हाल बंगाल और विहार की जात्राओं का है। भक्त यात्रियों के बड़े-बड़े दल नाचते, गाते तथा नाना प्रकार की लीलाएँ करते हुए एक स्थल से दूसरे स्थल को यात्रा के रूप में जाते थे। यही प्रक्रिया धीरे-धीरे विशिष्ट नाट्य-शैली का रूप धारण करती गई और कालान्तर में व्यवसायिक जात्रा में बदल गई।

यही रूपान्तर मणिपुर के लोकधर्मी सामुदायिक नृत्य में भी हुआ और कहीं-कहीं तो उसने विशिष्ट शास्त्रीय रूप पकड़ लिया है। दक्षिण भारत की कथकली, यक्शगान, कुचपुडी तथा नृत्य-परम्पराओं के सबंध में भी प्रायः यही बात कही जा सकती है। राजस्थान के तो प्रायः सभी लोकनाट्य तथा अधिकांश लोकनृत्य आज अपने सामुदायिक रूप को छोड़कर अपने व्यवसायिक स्वरूप में आगये हैं। राजस्थान और गुजरात की भवाई कला अपने लोकधर्मी सामुदायिक स्वरूप को छोड़कर विशिष्ट व्यवसायिक कला का रूप धारण कर शास्त्रीय कला का मान कराती है।

लोकशैली के व्यवसायीकरण में दिशानिर्देश

लोककला के सामुदायिक तथा स्वान्तःसुखाय स्वरूप ही को लोककला मानने का तर्क अब अधिक समय तक हमारे देश में मान्य नहीं हो सकता, क्योंकि कुछ अनुष्ठानिक अवसरों तथा आदिम जीवन के कुछ प्रसंगों को छोड़कर लोककला का सामुदायिक स्वरूप हमारे देश में शेष नहीं रह गया है। जो भी आज शेष है, उसमें व्यवसायिक लोककला की ही प्रधानता है। अतः यह अत्यंत विचारणीय प्रश्न है कि क्या इस व्यवसायीकरण को किसी दिशा-निर्देश तथा नियोजन-आयोजन की आवश्यकता है, जिससे लोककला का सही स्वरूप अक्षुण्ण रह सके और उसको जीवन की इन परिवर्तित स्थितियों में बढ़ावा मिल सके। यह भी सोचना अनुचित नहीं होगा कि व्यवसायिक लोककला के इस बढ़ते हुए व्यवसायिक तथा प्रदर्शनीय पक्ष को आज सर्वाधिक प्रश्रय मिल रहा है। किसी भी सार्वजनिक समारोह में, चाहे वह सामाजिक एवं राष्ट्रीय स्तर पर हो या किसी स्कूल, कालेज, जाति, संप्रदाय या व्यक्ति-विशेष से संचालित हो, लोकनृत्य का कार्यक्रम प्रायः अनिवार्य सा हो गया है। परम्परागत या अनुष्ठानिक समारोहों में तो व्यवसायिक लोकनृत्यों के कार्यक्रम परम्परा से ही जुड़े होते हैं, परन्तु आज के अधिकांश समारोहों में, जिनका सम्बन्ध परम्परा या किसी अनुष्ठान-विशेष से नहीं होता, जो नृत्य पेश किये जाते हैं, वे बहुधा मौलिक न होकर केवल नकल मात्र होते हैं। कहीं-कहीं तो यह नकल केवल पोशाक तक ही सीमित रहती है। आज की फिल्मों में तो इन वेमेल पोशाकों और नृत्यों का मेला ही देख पड़ता है। इन आधुनिक मनोरंजन के लिये उनमें प्रयुक्त होनेवाले लोकनृत्य और लोकगीत तो आधुनिक रचयिताओं के दिमाग ही की उपज होते हैं। उनमें जनता की रुचि भी मौलिक लोकनृत्यों से कहीं अधिक निहित रहती है, क्योंकि आधुनिक फिल्मी रचना-विधि की सम्पूर्ण कलावाजी का उनमें समावेश होता है और दर्शकों में चकाचाँव पैदा करने की उनमें भरपूर क्षमता होती है।

अन्य आधुनिक समारोहों में जो नकली लोकनृत्य और गीत पेश होते हैं, उनमें तो फिल्मी कला जितनी भी सामर्थ्य नहीं होती। लोकनृत्यों के इस वेमेल आधुनीकरण के कारण स्वयं मौलिक लोकनृत्यकार भी अपनी कला को मौलिक से पेश करने में अपनी हीनता समझते हैं और वे स्वयं भी इस नकल में अपने आपको समन्वित कर देते हैं।

यह प्रवृत्ति न केवल ग्राम्य या शहरी क्षेत्रों में ही परिलक्षित होती है, बल्कि आदिम क्षेत्रों में भी इसके नाना रूप दिखलाई देने लगे हैं। विशेष

करके उन आदिम नृत्यकारों में, जिनके नृत्यों को प्रदर्शन का माध्यम बनाकर शहरी समारोहों में पेश किया जाता है, जिससे इन मौलिक नृत्यों का स्वान्त-सुखाय पक्ष दुर्बल होकर उनका प्रदर्शनात्मक पक्ष प्रबल हुआ है, इस प्रवृत्ति का सर्वाधिक कुप्रभाव तो आदिम जातियों के लिये विशेष रूप से स्थापित हुए स्कूलों, सार्वजनिक सस्थानों तथा आदिम कल्याण क्षेत्रों में परिलक्षित होता है, जिससे इनकी स्वान्त सुखाय एवं मौलिक कला-बुद्धि पर परदा पड़ गया है। इन सस्थानों में प्रशिक्षित होनेवाले स्वयं भी अपनी मौलिक कला को अत्यन्त हीन दृष्टि से देखने लगे हैं।

मौलिक लोकनृत्यों को परिवर्द्धित एवं संशोधित करके प्रस्तुत करनेवालों में पेशेवर नृत्यदलों का स्थान सर्वोपरि है। उन्होंने लोकनृत्य एवं लोकनृत्य शैलियों का प्रचुरता से प्रयोग किया है। इनमें से अधिकांश प्रयोग तो इसलिये भी असफल होते हैं, क्योंकि वे अध्ययन एवं स्वयं के व्यवहारिक अनुभव पर आधारित नहीं होते। उनमें से कुछ कला-निर्देशक तो ऐसे भी होते हैं जो स्वयं की उपज एवं कलाबुद्धि से लोकनृत्यों की रचना करने की चेष्टा करते हैं, जिससे उनका आकार-प्रकार लोकनृत्यों जैसा अवश्य लगता है, परन्तु उनमें लोकनृत्यों की आत्मा का स्पर्श भी नहीं होता। ये नकली लोकनृत्य फिल्मी नृत्यों की तरह कानों को भले अवश्य लगते हैं, परन्तु वे हृदय को स्पर्श नहीं करते।

कुछ नृत्यदल हमारे देश में ऐसे भी हैं जो लोकनृत्यों का आधार अवश्य ग्रहण करते हैं, परन्तु उनकी समस्त रचना में शास्त्रीय, लोक तथा आधुनिक नृत्यशैलियों की अत्यन्त वेमेल खिचड़ी पकती है। इन रचनाओं में सबसे अधिक निकृष्ट प्रवृत्ति यही है कि कहीं लोकनृत्य शास्त्रीय बनने की कोशिश करते हैं और कहीं शास्त्रीय नृत्य लोकनृत्य का आवरण धारण करके दर्शकों में भयकर अरुचि पैदा कर देते हैं। ऐसे प्रयोग बहुधा आधुनिक शैली की नृत्यनाटिकाओं में सर्वाधिक होते हैं, विशेष करके ऐसी रचनाओं में जो भारतीय वेले के नाम से नामांकित होती हैं। ये भारतीय वेले (Ballet) न तो युरोपीय वेले पद्धति पर आधारित रहते हैं न उनकी जड़े कहीं भारतवर्ष में ढूँढने से भी प्राप्त हो सकती हैं। हमारे इन आधुनिक रचनाकारों को यह भली प्रकार मालूम होते हुए भी कि वेले (Ballet) जैसी कोई परम्परा हमारे देश में नहीं है और न उनका आधार युरोपीय वेले का है, फिर भी वे इस भयंकर कुचेष्टा में अपना समय नष्ट करके सबकी मजाक के पात्र बनते हैं। कुछ आधुनिक रचनाकार ऐसे भी हैं, जो अपनी रचनाओं को वेले तो

नहीं कहते, परन्तु करते वही हैं जो वेले के रचनाकार करते हैं। नवीन कलास्वरूपों की खोज में इन अति उत्साही रचनाकारों को जो भी विशेष प्रयास के बिना मिल जाता है, उसे वे पकड़ लेते हैं। इन रचनाकारों को इतना समय और धैर्य तो है नहीं कि वे अपनी शक्तियाँ लोकशैलियों के अध्ययन में लगावें और अपनी नवीन रचनाओं के लिये कुछ ज्ञान और अनुभव अर्जित करें।

आज के इस औद्योगिक एवं समस्यामूलक युग में लोकवृत्तियों के सामुदायिक एवं व्यवसायिक दोनों ही स्वरूप जनजीवन से दूर होते जा रहे हैं। शहरों के निकट के गाँवों में तो उनका ह्रास ही हो गया है। जिन कलामर्मज्ञों और अध्येताओं को मौलिक लोकशैली की कला देखने या उसके अध्ययन का पागलपन होता है, उन्हें कई दिनों भूखे-प्यासे पैदल चलकर ऐसे ग्राम्य क्षेत्रों में पहुँचना पड़ता है, जहाँ भोजन तो दूर रहा, निवास तक की भी व्यवस्था होना मुश्किल होता है। जिनको इसका पागलपन होता है, वे यह सब कष्ट भेलकर भी वहाँ पहुँच जाते हैं, परन्तु फिर भी उनका मनोरथ पूरा नहीं होता, क्योंकि गाँव के कलाकार स्वयं यह जान गये हैं कि हमारी कला-मामूरी चुराकर उसको अपने स्वार्थ के लिये प्रयुक्त करनेवाले शहरी लुटेरे हमारे गाँव में आ गये हैं। अतः अधिकांश तो अपनी कला-सामग्री छिपाते हैं और यदि उनका प्रदर्शन भी होता है तो उसके लिये इन अध्येताओं को भारी खर्च करना पड़ता है। आज के आधुनिक रचयिताओं के पास इतना समय और कष्ट सहन करने की क्षमता कहीं कि वे यह कष्टसाध्य कार्य करके अपने कला-ज्ञान की अभिवृद्धि करें। परिणाम यह होता है कि उन्हें जो भी भाँकियाँ इधर-उधर से प्राप्त हो जाती हैं, उन्हीं का आघार मानकर वे अपने ज्ञान को अभिवृद्ध हुआ समझ लेते हैं और अपनी नवीन रचनाओं को लोकाधारित करने का असफल प्रयत्न करने लगते हैं।

अब प्रश्न यह है कि इस दिशा में सही कदम क्या हो सकता है ? क्या लोकशैली की कलाओं का यह रूपान्तर वाञ्छनीय है ? जैसा कि पहले विवेचन हो चुका है कि सामुदायिक लोककलाओं का व्यवसायीकरण एक स्वामाविक प्रक्रिया है, जिसमें लोककलाओं के विशिष्ट तत्व अपने आप अपना परिवर्तित रूप ग्रहण कर लेते हैं और अपने मूल स्वरूप को कायम रखते हुए विशिष्ट रुचि के कलाकारों के हाथ में पडकर किसी विशिष्ट प्रदर्शनीय कला का स्वरूप धारण करते हैं। इस प्रक्रिया में भी किसी विशिष्ट प्रयत्न

या निर्धारित अवधि का कही भी आभास नहीं मिलता । जिस तरह लोककलाओं का प्रादुर्भाव भी एक अज्ञात प्रक्रिया है और अज्ञात ही में किसी अज्ञात व्यक्ति की प्रतिभा से परिस्फुटित होकर समष्टि की प्रतिभा पकड़ लेती है । ठीक उसी प्रकार सामुदायिक लोककला भी अज्ञात ही अज्ञात में समष्टि की प्रतिभा से बाहर निकलकर अज्ञात ही में कलात्मक अभिरुचि के किसी विशिष्ट कलात्मक जाति या समुदाय की प्रतिभा को पकड़ लेती है । इस प्रक्रिया में भी कही किसी का निश्चित प्रयत्न, निर्धारित अवधि एवं योजनाबद्ध प्रयास का आभास नहीं मिलता । सामुदायिक शैली की कला समुदाय से बाहर निकलकर विशिष्ट कलारुचि के कलाकार की प्रतिभा पकड़ लेती है और इस तरह अनेको विशिष्ट प्रतिभाओं को पकड़ते-पकड़ते किसी विशिष्ट कला, विशिष्ट समुदाय एवं समाज के साथ जुड़ जाती है परन्तु अपना समष्टिगत स्वरूप नहीं खोती । जिस तरह अपने लोकस्वरूप से विकसित होकर शास्त्रीय कला विशिष्ट समुदाय एवं व्यक्ति से सबद्ध होकर अपने लौकिक तत्वों को त्याग देती है, ठीक उसके विपरीत व्यवसायिक कला अपने लोकस्वरूप से विकसित होकर विशिष्ट समुदाय के साथ सबद्ध होते हुए अपने लोकतत्वों को अक्षुण्ण रखती है ।

लोकशैली की सामुदायिक तथा व्यवसायिक कलाएँ यदि किसी विशिष्ट प्रयोजन से या किसी योजना के अंतर्गत किसी व्यक्ति या दल-विशेष द्वारा परिवर्तित या रूपान्तरित की जाय तो उससे पूर्व उसके अनेक पहलुओं पर विचार आवश्यक है । यदि लोककलाओं के कुछ विशिष्ट तत्वों को नवीन रचनाओं में प्रयुक्त किया जाय तो उसमें किसी को क्या आपत्ति हो सकती है ? आपत्ति केवल उसी स्थिति में हो सकती है जबकि लोकतत्वों के उपयोग मात्र से ही किसी नवीन रचना को लोककला ही मान लिया जाय । यदि रचनाकार पूर्ण ईमानदारी एवं योजनाबद्ध तरीके से इन लोकतत्वों को अपनी रचना में समाविष्ट करे तो निश्चय ही उस रचना में चार चाँद लग ही सकते हैं और लोकशैली को भी प्रतिष्ठा प्राप्त हो सकती है ।

इस महत्त्वपूर्ण तथा अत्यन्त कष्टसाध्य कार्य के लिये रचनाकार को लोकतत्वों से पूर्ण जानकारी प्राप्त करनी पड़ेगी तथा उसके विविध स्वरूपों से केवल परिचय ही नहीं उनका व्यवहारिक अभ्यास भी करना पड़ेगा । उसके लिये उसे लोकनृत्यों के उद्गम एवं व्यवहार क्षेत्रों में स्वयं जाकर अनुभव प्राप्त करना होगा । इस तरह इन विविध कला स्वरूपों से पूर्ण आत्मसात् होने के उपरान्त ही वह उनके विशिष्ट तत्वों को अपनी

नवीन रचना के नवीन कलातत्त्वों के साथ तालमेल विठाने में समर्थ हो सकेगा । अनेक ऐसी आधुनिक रचनाएँ देखने में आई हैं जिनमें वेशभूषा और मुद्राएँ तो कथकली की हैं और पद-संचालन लोकशैली का । इसी तरह मणिपुरी वेशभूषा में कथक नृत्य की चालें और लोकशैली की अंगभंगिमाओं की वेमेल खिचड़ी भी कई आधुनिक रचनाओं में दृष्टिगत होती है, आदिम नृत्यों में भवाई नृत्य की क्लिष्टता एवं स्फूर्ति डाल देने से भी समस्त नृत्य-रचना का नाश हो सकता है । इस तरह की शैलीगत विषमताएँ भी प्रायः सभी रचनाओं में परिलक्षित होती हैं, जैसे नृत्य रचना का एक प्रसंग राजस्थान की छ्याल शैली में प्रस्तुत किया गया है और तुरन्त उसके बाद ही यक्षनाट्य की पद्धति में अभिनयात्मक शैली का उपयोग होता है । इस तरह वेशभूषा, भावमुद्राएँ, अंगभंगिमाएँ, प्रस्तुतीकरण, वाचन, सवाद, पद-संचालन आदि में भयंकर विषमताओं के दर्शन आज की अधिकांश नवीन नृत्य-रचनाओं में देखने को मिलते हैं । इसे हम शास्त्रीय भाषा में नवीन रचनाओं का रसाभास कह सकते हैं ।

ऐसे अनेक छिटपुट नृत्य भी देखने को मिलते हैं, जिनमें पोशाकें नागा-नृत्य की हैं और मुद्राएँ एवं प्रस्तुतीकरण कथकनृत्य के । इसी तरह मध्य-प्रदेश के माडिया मुडिया जाति के नृत्यों को गुजरात की गरवा शैली में प्रस्तुत किया जाता है तथा गुजराती गरवों ने राजस्थान के डाडियानृत्य की शक्ल पकड़ली है । राजस्थान के घूमरनृत्य को स्कूलों में सगीतात्मक व्यायाम की तरह प्रस्तुत किया जाता है तथा तेरहताल को मणिपुर के मजीरा नृत्य में बदल दिया जाता है और मणिपुर का थोम्बुल चुंगी नृत्य राजस्थान की घूमर बन गया है ।

ये विषमताएँ जितनी भारत की आधुनिक नृत्यनाटिकाओं में परिलक्षित हो रही हैं उतनी अन्यत्र कही नहीं । लोकशैली के प्रतीकात्मक नाट्य प्रस्तुतीकरण में भी यथातथ्य एवं वास्तविक प्रस्तुतीकरण ने स्थान ले लिया है तथा स्ववाचन एवं स्वगायन की परम्परा का स्थान पृष्ठगायकी को प्राप्त हो गया है । आधुनिक मूकाभिनय की शैली में लोकनृत्यों का परिपाक उतना ही मद्दा लगता है, जैसे किसी वाक्पटु के मुँह पर ताला लगा दिया गया हो । कहीं-कहीं सामुदायिक रामलीलाओं की बहुस्थलीय रंगभूमि की शैली का स्थलीय रंगमंचीय शैली में परिवर्तन भी बहुत वीभत्स हो गया है । परम्परागत कृष्णलीला की मधुरिमाओं और प्रस्तुतीकरण की विविधताओं

को छोड़कर आधुनिक शैली के रासलीलाकार जितनी नयकर भूलें कर रहे हैं, उनका थोड़ा सा उल्लेख यहाँ अत्यन्त आवश्यक है। परम्परागत रासलीला का अनौपचारिक प्रस्तुतीकरण औपचारिक दृश्यावलियों में बदलकर अत्यन्त वीभत्स रूप धारण कर गया है। परम्परागत रामलीला की सवाक् एवं संगीतमय मधुर वाणी को मूकाभिनय में बदलकर नृत्य, संगीत, नाट्य, वाचन, अभिनय एवं रस-निरूपण के सुन्दर परिपाक का कच्चा मर निकाल डाला है। आधुनिक रासलीलाओं में कृष्ण नवीन शैली की रचनाओं की आड में मूक अभिभाषण अवश्य करता है, परन्तु शास्त्रीय मुद्राओं का उसे ज्ञान नहीं होने से केवल भौंडी शक्लें बनाकर ही रह जाता है। परम्परागत शैली की राजस्थानी पोशाक पहिनी हुई राधा जब लहंगा साड़ी पहिने भरतनाट्य शैली में उठक-बैठक लगाती है तो वह भंडिपन के अलावा कोई भी नाटकीय प्रभाव पैदा नहीं करती। इसी तरह कस और कृष्ण के युद्ध में जब कस मुकुट तथा घोती पहिने हुए नगे वदन में कयकलि मुद्राओं में युद्ध करता है और कृष्ण अपनी आधुनिक शैली की निरर्थक मुद्राओं का प्रदर्शन करता है तो उस वेमेल स्वाद में कितना कड़वापन होता है, उसका अनुभव इस तरह के प्रदर्शन देखने पर ही हो सकता है। कृष्ण राधा के विलाप के प्रसंग में जहाँ राधा का विलाप दिखलाया जाता है, वहाँ कृष्ण भक्त कवियों की मार्मिक काव्यधारा का परित्याग कर राधा वाच-संगीत की भकारों पर जो उछाड़-पछाड़ वताती है, उससे किसी भी दर्शक का हृदय द्रवीभूत नहीं होता।

वेमेल शैलियों के सम्मिश्रण से जो कुपरिणाम निकल सकते हैं, उसकी एक भलक यहाँ पेश किये बिना नहीं रहा जा सकता। भीलो के गवरीनृत्य में एक प्रसंग बहुत ही अद्भुत ढंग से प्रस्तुत किया जाता है। गौरी के नायक भगवान् वृद्धिया की प्रेरणा से प्रेरित दो लुटेरे जब वणजारो की वालद लूटने के लिये वृक्ष के ऊपर से गेंद की तरह ज़मीन पर कूद पडते हैं तो दर्शकों के आश्चर्य की कोई सीमा नहीं रहती है। वे अपने शरीर पर रस्मियों का एक लूप ऐसा बनाते हैं, जिससे उनके शरीर पर अधिक भटका नहीं लगता। अपने नायक वृद्धिया में उनका अद्भूत विश्वास होता है और उस विश्वास ही विश्वास में वे इतना कठिन कार्य कर बैठते हैं। एक आधुनिक रचयिता ने इस कला की नकल अपने एक रगमचीय प्रदर्शन में की। रस्सी का लूप भी अत्यन्त सफलतापूर्वक बना लिया गया परन्तु जब कलाकार रगमच के ऊपर के चौखटे से ज़मीन पर कूदा तो परम्परागत विश्वास और उससे प्रेरित

शक्ति के अभाव में वह अपनी हड्डियाँ तोड़े बिना नहीं रह सका । समस्त खेल में भयकर बाधा उत्पन्न हुई और पात्र को तीन माह तक अस्पताल की हवा खानी पड़ी । सही बात यह है कि मौलिक गवरी में चौर पात्र वृद्धियाँ देव की अत्यधिक भावना से अभिभूत होते हैं । वे लगभग सारे ही प्रसंग में अचेतन से रहते हैं । भीली भाषा में उसे भाव की स्थिति कहते हैं । इस भाव की स्थिति में न केवल अभिनेता ही रहते हैं, बल्कि कभी-कभी दर्शकगण भी उससे अभिभूत हो जाते हैं । अतः जब चौर उस भावोद्भूत की निष्ठापूर्ण स्थिति में वृक्ष से कूदते हैं तो उनको तनिक भी चोट नहीं लगती । परन्तु जब आधुनिक रंगमंच पर इसकी नकल की गई तो वह उनके लिये बहुत महँगी पड़ी ।

इसी तरह यदि किसी आधुनिक रंगमंच पर, जिसके हल्केफुल्के देवदार के पट्टिये लगे हों, अनेक नाजूक वस्त्रों की रोजनियाँ सजाई गई हों, अनेक बेलबूटेवाले परदों का उपयोग किया गया हो, वहाँ यदि मध्यप्रदेश के 'माँच' जैसी तख्तातोड़ नृत्य-पद्धति को अपनाया जाय तो मंच के टुकड़े-टुकड़े होने में कोई समय नहीं लगेगा । मध्यप्रदेश के माँच जमीन से लगभग ८ फुट की ऊँचाई तक बनाये जाते हैं और लकड़ी भी इतनी मजबूत लगाई जाती है कि हाथी भी उस पर कूदे तो नहीं टूटे । यदि इस तख्तातोड़ शैली को आधुनिक रंगमंच पर अपनाया जाय तो वह सर्वथा गलत क्रम होगा । यही बात पोशाक, प्रसंग, विषय, पात्र आदि के सबंध में भी कही जा सकती है । बहुधा परम्परागत लोकनृत्य एवं नाट्यशैली के सभी नाटकों में एक ही प्रकार की पोशाकों का प्रयोग होता है । उनके प्रत्येक पात्र पुरातन होते हुए भी आधुनिकतम व्यवहार के होते हैं, इसीलिए राजस्थानी रासधारियों के राम की पोशाक में और मध्यकालीन अमरसिंह राठौड़ की पोशाक में अधिक अन्तर नहीं होता । इसी तरह सीता राजस्थानी साडी घाघरे में ही प्रयुक्त होनी है । वह व्यवहार भी आधुनिक पात्रों की तरह करती है । यदि यह शैली आधुनिक रचना शैली में अपनाई जाय तो उसका बहुत ही विचित्र प्रभाव जनता पर पड़ सकता है ।

लोकनृत्य एवं नाट्यों में इतिहास का आधार बहुत कम रहता है । लोकप्रचलित परम्परा ही उनका इतिहास बन जाती है । ऐतिहासिक दृष्टि से निराधार होते हुए भी जनता की वर्षों की आस्था उन्हें स्वीकार कर लेती है । यदि यही परम्परा आधुनिक रचनाओं में अपनाई जाय अथवा प्रस्तुतीकरण एवं रंगमंचीय शिल्प तो आधुनिक हो और विषय का प्रतिपादन लोकशैली में किया जाय तो दर्शकगण एक क्षण के लिए भी उससे सहन नहीं करेंगे ।

लोकपद्धतियों को अपनाने की वैज्ञानिक विधि

अब प्रश्न यह है कि लोकपद्धतियों को अपनाने की वैज्ञानिक विधि क्या है और किस तरह उसे आत्मसात् किया जाय । जिस बात का सर्वोपरि ध्यान आवश्यक है वह है शैली-साम्य । किसी भी रचना में अनेक शैलियों का प्रतिपादन घातक होता है । जिस लोकनृत्य को भी किसी आधुनिक रचना में प्रयुक्त किया जाय, उसकी आत्मा को अक्षुण्ण रखने की अत्यन्त आवश्यकता है, उसमें शास्त्रीय एवं अन्य क्लिष्ट नृत्यों की वारीकियों का समावेश उसकी आत्मा का हनन होगा । लोकनृत्यों में किसी भी प्रकार की आगिक एवं भावात्मक मुद्राओं का कोई नियोजित शास्त्र नहीं होता । उनमें अगसचालन एवं भावाभिव्यजन की पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है तथा नृत्यकार की कल्पना को पूरा निखार प्राप्त होता है । यदि नवीन रचनाकार उनको नियोजित करके उन्हें सजाये सवारे तो निश्चय ही वह नृत्य अपने सहज स्वभाव को खोकर वेअसर हो जावेगा । आधुनिक सृजक को प्रयुक्त किये जाने वाले लोकनृत्य के प्राणों से सवेदित होना आवश्यक है । उसका मुख्य कार्य प्रचलित लोकनृत्य की विशिष्ट भगिमाओं तथा उसके सम्पूर्ण स्वभाव (Characteristics) को आत्मसात् करके उससे यह सामग्री ग्रहण करना है, जो मूल नृत्य के पुनरावृत्त होने वाले अंश को पराभूत करके भी नृत्य की मूल आत्मा को अक्षुण्ण रख सके । अनेक लोकनृत्य ऐसे हैं जिनका रचना-शिल्प (Coreography) इतना सशक्त होता है कि आधुनिक रचनाकार की बुद्धि भी हैरान रहती है । गुजरात तथा राजस्थान के डोंडिये, विविध गरवे, टिप्पणी, घूमर आदि नृत्य इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं । नृत्य करने वाले स्त्री पुरुषों का घुमाव, एक दूसरे का चक्राकार कटाव, उठक बैठक, पारस्परिक उलटफेर तथा आमने-सामने की उछलकूद एवं विविध नृत्यमयी भाँतों (designs) देखते ही बनती हैं । आधुनिक रचयिता इन भाँतों से बड़ी प्रेरणा ले सकते हैं । इसी तरह राजस्थान की गेर, गीदड़, घूमरा, दक्षिण भारत के कोलटम आदि नृत्य भी इस दृष्टि से बहुत ही सुन्दर छटा प्रस्तुत करते हैं ।

आदिम जातियों के स्वान्त सुखाय नृत्यों में यद्यपि भाँतों का वैविध्य नहीं है, फिर भी उनकी अगभगिमाओं तथा पदचापों की एकरूपता के सामने अनेक आधुनिक रचनाएँ भी मात खाती हैं । यदि किसी आदिम नर्तक की गर्दन नाचते समय दायें घूमती है तो अन्य सभी नर्तक-नर्तकियों की गर्दनें मशीन की तरह दायें घूम जाती हैं । यदि नृत्य का अगुआ अपना दाहिना पाँव आगे बढ़ा

कर घुटने के बल बैठ जाता है और तुरन्त उठ जाता है तो उसके समस्त अनुयायी नर्तक उसी क्रिया को विजली की तरह अपने शरीर में उतार लेते हैं। इसी तरह इन नृत्यकारों के अग के प्रत्येक क्रिया-कलाप में जो एकरूपता और गतिसाम्य रहता है, वह विश्व के किसी भी आधुनिक नृत्य में परिलक्षित नहीं होता। आदिम नृत्यों से जो सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण सामग्री आधुनिक नृत्य-रचयिताओं को मिल सकती है, वह है उनकी तल्लीनता, लवलीनता और एकरूपता। नाचते समय वे इस बात की परवाह नहीं करते कि कौन उन्हें देख रहा है और कौन नहीं देख रहा है। नृत्य और नृत्यकार किस तरह एक जीव हो जाते हैं, यह केवल इस आदिवासियों ही की विशेषता है।

नृत्यों के माध्यम से युद्ध का दृश्य प्रस्तुत करने की जो कला लोकनृत्यों में है, वह अन्यत्र कहीं नहीं मिल सकती। आधुनिक नृत्य रचनाओं में युद्ध प्रदर्शित करने के लिये जिमका आधार सर्वाधिक ग्रहण किया जा रहा है वह है कथकलि नृत्य। यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो कथकलि नृत्य की विशिष्ट भारी भरकम वेशभूषा ही उसे प्रभावशाली बनाती है और उसकी मुद्राओं का अति सूक्ष्म शास्त्र उसकी मदद करता है। वास्तव में यदि देखा जाय तो समस्त कथकलि नृत्य स्वयं में बहुत ही शिथिल और मदगति का नृत्य है। युद्ध करते समय नृत्यकार जो शारीरिक तनाव दर्शाते हैं वह केवल दिखावा मात्र है। मारपीट, थप्पड़, घूंसा, धक्कामक्का, मल्लयुद्ध आदि में केवल आगिक मुद्राओं का आधार विशेष है। शरीर का शौर्य तथा ओज इन मुद्राओं में तिरोहित हो जाता है। युद्ध का प्रभाव पैदा करने में विहार का छाऊ नृत्य इस समय सर्वोपरि नृत्य समझा जाता है। जिस समय छाऊ नृत्यकार ढाल तलवार लेकर एक दूसरे का स्थानान्तर करते हुए तलवारों का जो करतव दिखलाते हैं वह देखते ही बनता है। नृत्य करते समय जो एक दूसरे पर आक्रमणकारी क्रियाओं का वैविध्य दर्शाया जाता है वह कल्पनातीत है। उत्तरप्रदेश की रामलीलाओं के युद्ध-प्रसंगों में जो तलवार तथा तीर-कमान की धुमावदार उछलकूद दर्शाई जाती है वह दर्शनीय ही नहीं, अनुकरणीय भी है।

नृत्य-रचनाओं में जो सर्वाधिक महत्त्व की बात है, वह है विविध प्रकरणों को प्रस्तुत करने की शैली। जीवन का कोई भी प्रसंग यथातथ्य शैली में प्रस्तुत करने की परम्परा अवकचरे रचयिताओं में ही विद्यमान रहती है। अधिकांश परिपक्व रचनाओं में चाहे वे लोकशैली की हो या आधुनिक जीवन की, प्रत्येक क्रिया-कलाप को व्यजनात्मक एवं प्रतीकात्मक ढंग से प्रस्तुत करने

मे ही सार्थकता समझी जाती है । इस दृष्टि से भी विहार की यह बहुचर्चित छाऊ नृत्यशैली कभी-कभी कमाल कर सकती है । इसी तरह नदियों का बहाव तथा समुद्री लहरों का तूफान दर्शाने के लिये विहार उड़ीसा की उराव जाति के नृत्यों से आधा ग्रहण करना चाहिये । इनके सामूहिक नृत्य स्वयं समुद्र की लहरों तथा नदियों के बहाव के रूप में प्रस्तुत होते हैं । नृत्यारम्भ की पहली उछल में ही समस्त नृत्यकार तीन फीट की छलांगे मारकर घड़ाम से ज़मीन पर आ गिरते हैं और अपने हाथ पांवों को दाएँ बाएँ हवा के झोंकों के साथ इस तरह झुलाते हैं, जैसे समुद्र की तरंगें किनारों से थपड़े ले रही हों । राजस्थान के भीलों के गवरी नृत्य की चकरियाँ भी समुद्री तूफान की भवरी का सा आभास देती हैं । ये नृत्यभँवरियाँ देश की अनेक कलात्मक चकरियों से निराली होती हैं । प्रत्येक कलाकार इन चकरियों के अतर्गत अपनी भाव-भंगिमाओं का वैविध्य दिखाने में स्वतंत्र होते हुए भी समष्टिगत चकरी की अंगभंगिमाओं के साथ घड़ी की सुई की तरह चिपका रहता है । प्रत्येक कलाकार की वैयक्तिक चकरियों के वैविध्य में समस्त कलाकारों को समन्वित करनेवाली बृहदाकार चकरी एक निराली ही छटा उपस्थित करती है । गवरी नृत्य की यह चकरी किसी भी चलते हुए युग-चक्र, बदलता हुआ समयक्रम, सृष्टि की निरंतर चलती हुई घड़ी के रूप में प्रयुक्त हो सकती है । मध्यप्रदेश के मिलालों का इदल नृत्य भी, जिसमें मध्य पाट पर गड़ी हुई लकड़ी के सिरे पर रखे हुए नारियल को लेने को पुरुष-नृत्यकार छड़ी पर चढ़ते हैं और लकड़ी के इर्दगिर्द नृत्यमुद्राओं में घूमती हुई स्त्रियाँ उन्हें रोकती हैं, यह आधुनिक नृत्य-रचयिताओं के लिये एक अनमोल सामग्री सिद्ध हो सकती है ।

राजस्थान के भीलों के घूमरा नृत्य के गोले में भील महिलाएँ अपनी अंगभंगिमाओं का जो निखार दर्शाती हैं तथा बाहरी गोले में भील नर्तक अपनी लकड़ियों को टकराते हुए जो गोलाकार नृत्य करते हैं और तुरन्त अदर के गोले में प्रविष्ट होकर भील नर्तकियों को बाहर के गोले में फेंक कर नृत्य-निरत कर देते हैं, वह देखने की वस्तु है, वर्णन करने की नहीं । घूमरा नृत्य की इन कटावदार तथा विविधताओं से युक्त भंगिमाओं का पार पाना भी कोई आसान काम नहीं है । समस्त नृत्य को देखने से ऐसा लगना है जैसे पुरुषों ने स्त्रियों को घेरने के लिये व्यूह-रचना की हो और उसके तुरन्त बाद ही स्त्रियाँ जैसे पुरुषों को व्यूह में आवद्ध कर रही हों । युद्ध की व्यूह-

रचनाओं के प्रस्तुतीकरण के लिये आधुनिक रचनाकारों को घूमरा से बढ़कर कौनसी नृत्य-रचना उपलब्ध हो सकती है ।

नवीन रचनाकारों के कर्तव्य

ऐसे अनेक प्रसंग हमारे देश के लोकनृत्यों में विद्यमान हैं, जिनका उचित उपयोग हमारे आधुनिक रचनाकार कर सकते हैं । अब प्रश्न केवल यह है कि नवीन रचनाकारों को अब क्या करना चाहिये । प्रचलित लोकनृत्यों में केवल सशोधन के लिये सशोधन करने का कार्य खतरों से खाली नहीं है । यह सशोधन किसी नवीन रचना में समाविष्ट करने के लिये किया जाय तो फिर भी क्षम्य हो सकता है, परन्तु केवल सशोधन के लक्ष्य से सशोधन करना सर्वथा अनुचित है । लोकनृत्यों की रचनाओं में समष्टि की आत्मा निहित रहती है । उसमें तनिक सा परिवर्तन भी सामाजिक अरुचि और अवहेलना का कारण बन सकता है । चाहे वह परिवर्तन स्वयं लोकनृत्य के हित में ही क्यों न हो ।

जब भी लोकनृत्य प्रदर्शन के स्तर पर आता है तो उसकी आवृत्तियाँ कम करनी होती हैं, अंगभंगिमाओं में अधिक लोच लाना पड़ता है तथा चेहरे की मुद्राओं को अधिक वारीक बनाना पड़ता है । शहरी जनता के लिये ये सब परिवर्तन आवश्यक हो सकते हैं परन्तु उस ग्राम्य जनता के लिये, जिसके साथ ये नृत्य परम्परा से सस्कारवत् जुड़े हुए हैं, अत्यन्त अप्राप्त्य हो सकते हैं । अतः लोकनृत्यों में परिवर्तन करने से पूर्व इन सब बातों पर पूर्व विचार अत्यन्त आवश्यक है । कई रचनाकार पुरातन लोकनृत्यों की शैली पर नवीन नृत्यों की रचना करते हैं । इस प्रक्रिया में प्रायः नृत्य के साथ चलनेवाले गीतों के शब्द बदल जाते हैं, परन्तु धुनें प्रायः वे ही रहती हैं । लोकनृत्यों की अंगभंगिमाओं को भी केवल मार रूप में लिया जाता है और पूरे नृत्य का केवल आभास मात्र रह जाता है । ऐसे लोकनृत्य ऊपर से लोकनृत्य जैसे ही दीखते हैं, वे शहरी मंच पर अवश्य फव्वते हैं, परन्तु उनके मूल क्षेत्रों में वे अत्यन्त हेय समझे जाते हैं ।

कुछ रचनाकार ऐसे भी हैं जो लोकनृत्यों को किसी प्रयोजन-विशेष से जोड़ते हैं । उसके गीत भी उस विशेष प्रयोजन ही को व्यक्त करते हैं । शब्द भी उसी का वखान करते हैं तथा उसकी प्रत्येक मुद्रा भी उसी प्रयोजन को प्रकट करती है । ये समस्त मुद्राएँ रचनाकार की अपनी देन होती हैं । मूल लोकनृत्यों से उनका कोई सरोकार नहीं होता, नयोंकि मौलिक लोकनृत्यों में

मुद्राएँ प्रायः होती ही नहीं हैं। इस तरह के प्रयोग भी प्रायः लोकनृत्यों के लिये घातक सिद्ध होते हैं।

लोकनृत्यशैलियों का सर्वाधिक उपयोग आधुनिक नाट्य-रचनाओं में होने लगा है। इन प्रयोगों में बहुधा शैलीसाम्य के अभाव में कई दोष रह जाते हैं जो अततोगत्वा दर्शकों में अरुचि का सर्जन करते हैं। परन्तु अनेक दूरदर्शी एवं विवेकी रचनाकार ऐसे भी हैं जो पुरातन लोकनाट्य-परम्परा को बिना किसी शैली विषमता के नवीन रचना शैली में ढालने का प्रयत्न करते हैं। वे उसमें नवीन प्राणों का स्फुरण करते हैं और सारी रात अभिनीत होनेवाली कृति को कुछ ही घंटों में प्रदर्शित होने योग्य बना लेते हैं। यह कार्य केवल व्यवसायिक नाट्य मंडलियों के बलबूते पर हो सकता है। सामुदायिक क्षेत्रों में यह सशोधन-कार्य संभव तो नहीं है परन्तु चाछनीय भी नहीं है क्योंकि सामुदायिक दृष्टि से ऐसे प्रयोग मनोरजन के माध्यम होते हैं। उनमें समय की कोई समस्या नहीं होती। इस आनन्द प्राप्त करने और देने की प्रक्रिया में यदि समय की कटौती की जाती है तो वह ग्राम्य जनता को ग्राह्य नहीं होती।

कुछ नवीन नाट्य-प्रयोग ऐसे भी हैं, जो लोकशैली के केवल गीतों और नृत्यों को ही अपनी रचना में समाविष्ट करते हैं। उनका संबंध नाट्य के मूल प्रसंग से कुछ भी नहीं होता। केवल दर्शकों की अभिष्टि को कायम रखने के लिये नाट्य के बीच में उनका उपयोग होता है। कुछ उत्साही प्रयोगी ऐसे भी हैं, जो पुरातन लोकनाट्य शैली में नवीनतम प्रसंग पर नवीन नृत्यनाटिकाएँ तैयार करते हैं। ऐसे अनेक प्रयोग हमारे देश में हुए हैं, जिनमें कुछ तो अत्यन्त सफल प्रयोग समझे गये हैं और कुछ बिल्कुल ही निरर्थक। कुछ उत्साही रचनाकार ऐसे भी हैं, जो लोकनाट्यों की अनेक शैलियों की एक ही नाट्य-प्रयोग में खिचड़ी पकाना चाहते हैं। आज हमारे देश में अधिकांश नवीन नाट्य-प्रयोग इसी किस्म के होते हैं। शैलियों की यह बेमेल खिचड़ी वास्तव में बहुत ही दर्दनाक है। ऐसी कृतियाँ बहुधा कला-तत्त्वों से विहीन होती हैं। ऐसी कृतियों में कहीं उत्तर भारतीय पद्धति का अनुशीलन किया जाता है, कहीं दक्षिण भारत की पद्धति का उपयोग होता है। कहीं शास्त्रीय शैली लोक पद्धति पर आकर बैठ जाती है। ऐसी कृतियों में कहीं पात्र स्वयं गाते हैं। कहीं उनके लिये पृष्ठगायक गाते हैं। कहीं समस्त प्रसंग में पृष्ठ-वाचन का आघार लिया जाता है। कहीं गीतात्मक सवादों की गंगा बहती है और कहीं गद्य का बोलवाला है। कई नवीन प्रयोग ऐसे भी देखे गये हैं जिनका आकार-

प्रकार, वेश-विन्यास आदि लोकशैली का होता है, परन्तु उनका समस्त आधार विदेशो से ग्रहण किया हुआ होता है। इन कृतियों में न तो वाचन पात्रो द्वारा कराया जाता है, न पृष्ठवाचन या गायन का आधार लिया जाता है। समस्त वाचन केवल मुख एव भावमुद्राओं के माध्यम से होता है। इनका प्रस्तुतीकरण शत प्रतिशत विदेशी आधार लिये हुए होता है। ऐसे प्रयोग हमारे देश के लिये बिल्कुल ही अनुपयुक्त सिद्ध हुए हैं।

कुछ बहुत ही सुन्दर प्रयोग भी हमारे देश में हुए हैं, जिनमें समस्त रचना नवीन होते हुए भी लोकपद्धति की बहुत सुन्दर रक्षा की गई है। समस्त गीत, वाचन, प्रस्तुतीकरण, रगमचीय साजसज्जा, साजवाज, भाषा, नृत्य आदि सभी लोकपद्धति पर ही है। फर्क केवल इतना ही है कि उनमें प्रवीण कलाकारों के हाथ लगे हुए होते हैं। उन्हें लोकपद्धतियों का सम्पूर्ण ज्ञान होता है तथा वे इस दिशा में एडी से चोटी तक घुले रहते हैं। ऐसी कृतियों में, जिनमें विशुद्ध लोकशैलियों का प्रयोग होता है, गीत, नृत्य, वेश-विन्यास, रगमचीय प्रणाली, खेलकूद आदि में भरपूर मौलिकता होती है। कभी कभी तो कलाकार, साज, सज्जा आदि भी लोकशैली के होते हैं। इन कृतियों में प्रसंग, प्रस्तुतीकरण, सवाद-विधि आदि में भी लोकपरम्परा का पूरा निभाव होता है। ऐसी कृतियाँ जब कला-विशेषज्ञों के निर्देशन में विशुद्ध लोककलाकारों द्वारा पेश होती हैं तो बहुधा लोकजीवन में भी वे अत्यन्त लोकप्रिय बन जाती हैं तथा व्यवसायिक लोककलाकार स्वयं भी उनसे प्रेरणा ग्रहण करके अपनी कृतियों को परिपुष्ट करते हैं।

लोकनाट्य

३

लोकनाट्य

नाट्य की उत्पत्ति नट शब्द से हुई है। अगसचालन से किसी विशेष परिस्थिति या व्यक्ति के क्रिया-कलापो को अभिव्यक्त करना ही नट का प्रमुख कार्य था। यही नटकला प्रारम्भिक क्रिया-कलापो से विकसित होकर गीतबद्ध हुई और विशिष्ट पर्व, समारोह तथा देवी-देवताओं के पूजन के समय उसका प्रदर्शन होने लगा। धीरे-धीरे इसी नटकला ने रूपक का स्वरूप धारण किया, जिसमें ये नट लोग किसी व्यक्ति, घटना तथा स्थिति-विशेष का अनुकृतिमूलक रूप प्रस्तुत करते थे। परन्तु इस स्तर तक भी नाट्य के विविध अंग पूर्णतः परिस्फुटित नहीं हुए थे जिनमें एक सम्पूर्ण घटनाचक्र की समस्त परिस्थितियाँ अभिनय, समापण, कथानक आदि के साथ मानवीय पात्रों द्वारा क्रमबद्ध प्रस्तुत की गईं हों। वेशविन्यास, हावभाव, वाचन, संभाषण तथा अगसचालन द्वारा युगपुरुषों की युग-प्रवर्तक घटनाओं को प्रस्तुत करनेवाला नाट्य का मानवीय रूप हमारी संस्कृति का बहुत ही वाद का स्वरूप है। दैवी शक्तियों, प्राकृतिक प्रकोपो तथा मृतजन की आत्माओं से घिरा हुआ मानव उन्हीं की अनुकृति बनकर उनके आचार, व्यवहार तथा आकार-प्रकार की नकल करे, यह कल्पनातीत बात थी।

नाट्य के प्रारम्भिक रूप

भरतमुनि द्वारा प्रणीत नाट्यशास्त्र तथा घनजय द्वारा लिखित दशरूपक में जो नाट्यसिद्धांत निरूपित किये गये हैं उनका आधार इन शास्त्रों के प्रणयन के सैकड़ों वर्ष पूर्व लिखे और खेले गये वे असंख्य नाटक हैं जो विकास की चरम सीमा तक पहुँच चुके थे। ये नाटक ईसा से सैकड़ों वर्ष पूर्व अपने चतुर्मुखी स्वरूप के साथ भारत की गौरव-गरिमा बढ़ा रहे थे, उन्हीं लोकपरक नाटकों का विवेचन यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

कोई भी विगत घटना या व्यक्तित्व हमारी कल्पना में उभर सके, उसके लिये अभिनयकला, अगसचालन, भावाभिव्यंजन, आगिकी, वाचन, समापण, कथोपकथन, कथाप्रसंग आदि के सुगठित चयन की आवश्यकता होती है। नाटक के ये सभी तत्व एक साथ विकसित नहीं हुए, बल्कि इनमें से कुछ ने समय और स्थिति के अनुसार विशेष विकास पाया और वे सहस्रो

वर्षों तक परम्परा के रूप में मानव-मनोरजन के लिये कायम रहे । नाट्य के इन विविध अंगों का पृथक् तथा समन्वित विकास ही पूर्णाङ्गी मानवीय नाट्य के लिये शक्तिशाली पृष्ठभूमि के रूप में सिद्ध हुआ । ऋग्वेद तथा सामवेद की समापणप्रधान तथा भावोद्रेकमयी ऋचाओं में नाट्यवाचन के पूर्ण विकसित अक्षर विद्यमान थे । सामवेद के पुरुरवा और उर्वशी तथा ऋग्वेद के यम-यमी के भावप्रधान सवादों में नाट्य के स्पष्ट अक्षर परिलक्षित होते हैं । अनेक जैन और बौद्ध सूत्रों में भी इसी प्रकार के प्रेरणादायी तथा भावपूर्ण कथोपकथन में नाट्य के प्रारम्भिक अक्षर उगते हुए दृष्टिगत होते हैं ।

नाट्य की चित्रपट प्रणाली

उपर्युक्त वैदिक ऋचाओं के ये सवाद अनुकृतिमूलक एवं रूपप्रधान नहीं थे और न कोई दर्शनीय दृश्य ही उपस्थित करते थे । वे केवल श्रवणयोग्य थे, दृष्टियोग्य नहीं । किसी भी नाट्यप्रसंग का दृष्टियोग्य होना बहुत ही आवश्यक है । परन्तु मनुष्य इस समय इस स्थिति में नहीं था कि वह अपने परमपूज्य युगपुरुषों की युगप्रवर्तक घटनाओं को नाट्यरूप दे सकने की श्रुति करे । इसीलिये इन घटनाओं को सर्वप्रथम वृक्ष की सशक्त छालों, पशुओं के चमडों, दीवारों तथा कपडों पर विविध रंगों से चित्रित करने की परम्परा हमारे देश में आज से सैकड़ों वर्ष पूर्व कायम हुई । अपने पूर्वजों तथा युगपुरुषों की स्मृति में उनके जीवन सम्बन्धी चित्र टांगने की प्रथा आज भी विद्यमान है । ये ही चित्र सगठित और सामूहिक रूप से एक ही विशद चित्र में समन्वित होकर जनता के समक्ष किन्हीं विशिष्ट व्यवसायिकों द्वारा प्रस्तुत किये जाने लगे । इनसे प्रदर्शित महापुरुषों की जीवन घटनाएँ जनमानस को आह्लादित करने के साथ-साथ उनकी स्मृतियों को भी ताजा रखने लगी । किसी बाँस या लकड़ी पर लिपटे हुए ये पट परिचालकों के कंधों पर चढ़कर धीरे-धीरे एक गाँव से दूसरे गाँव तक पहुँचने लगे । जहाँ भी गाँव या नगर का चौराहा मिलता, ये पट फैलाकर खींच दिये जाते और नृत्यमुद्राओं के साथ उनमें चित्रित गाथाओं के विविध पक्षों को दर्शकों के समक्ष सुस्पष्ट किया जाता था । चित्रों को समझाने की यह नृत्यगीतमय प्रणाली उन चित्रों को सजीव स्वरूप प्रदान करती थी और दर्शकों को सम्पूर्ण नाटक देखने का आनन्द मिलता था । आज भी भारत के विविध प्रदेशों में पूर्वजों की जीवनगाथाओं को प्रस्तुत करने के लिये ऐसे चित्रपट परम्परा के रूप में विद्यमान हैं । राजस्थान की पावुजी तथा देवनारायण की पड़ें आज भी असंख्य जन के हृदय

मे इन महान् पुरुषो की जीवनगाथाओ को अत्यन्त सुरचिपूर्ण ढंग से अंकित करती हैं । वीर राठौड पावूजी, जिन्होंने गोरक्षा के लिये अपना जीवन दान दे दिया था, आज भी असह्य जन के श्रद्धा और आराधना के पात्र बने हुए हैं । उनके नाम पर राजस्थान मे अनेक मेले लगते हैं । उनके विशिष्ट पुजारी पावूजी के भोपे इन चित्रपटो के समक्ष पावूजी के पवाड़े गाते हैं और उनकी स्त्रियाँ चित्रो को दीपक दिखाती हुई उनका गुणगान करती हैं । ये पड़े भीलवाड़ा और शाहपुरा के विशिष्ट जोशी छीपो द्वारा बनाई जाती हैं, जो आज विशिष्ट चित्रशैली के रूप में अपना विशिष्ट स्थान रखती हैं । देवनारायण भी मेवाड के एक विशिष्ट देवता-तुल्य व्यक्ति हो गये हैं, जिनकी जीवनगाथाएँ भी चित्रित की जाती हैं और देवनारायण के गूजर भोपे उनकी पढो का प्रदर्शन करते हैं ।

चित्रपटो द्वारा युगपुरुषों के जीवन का अकन करने की प्रथा बंगाल, विहार आदि प्रदेशो मे यमपट्टा के रूप मे आज भी विद्यमान है । इस यमपट्टे मे पापकर्म करनेवालो को यम द्वारा दी गई सजाओ का अकन किया जाता है । चित्राकन द्वारा नाट्य प्रस्तुत करनेवालो के दल इन यमपट्टो को एक गाँव से दूसरे गाँव मे ले जाते हैं और गायन द्वारा उनका अर्थ स्पष्ट करते हैं । अनेक जैन तथा बौद्ध ग्रन्थों मे भी इन चित्रपटो का उल्लेख मिलता है, जो धर्मप्रचार के लिये प्रयुक्त होते थे । पतञ्जलि के महामाष्य मे भी शोभनिका नाम से चित्राकन करनेवाले नाट्यकारो का उल्लेख है । ये नाट्य-अभिनेता इन चित्रों को इस प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करते थे कि चित्र के पात्र सजीव होकर दर्शको की आँखो मे उतर आते थे । जैन तथा बौद्ध ग्रन्थो मे इन चित्रपटो का मनखा नाम से उल्लेख मिलता है । ये पट्टे विविध प्रसंगो मे विभाजित होते थे और प्रत्येक प्रसंग के पट्टे का काम समाप्त होने पर परिचालक उसको लपेटता जाता था और आगे के प्रसंग सवधी गीत-वाचन करता हुआ उन चित्रो को सबके सामने प्रत्यक्ष करता था । इस प्रकार के पट्टे आज भी विहार, बंगाल मे पूर्वजो की गाथाओ को नाट्यरूप मे प्रस्तुत करने के लिये प्रयुक्त होते हैं । जैन साधुओ के पास आज भी ऐसे चित्र विद्यमान है, जिन पर नरक सम्बन्धी अनेक दृश्य अंकित हैं । इनमे कुकर्मियो के कठोर दंड का बहुत ही वास्तविक अकन किया गया है । ये साधु स्वयं इन चित्रो को अपने भक्तजनो को दिखलाकर पापो से उनका मन मोडने की कोशिश करते हैं ।

चमड़े की आकृतियों द्वारा नाट्यप्रदर्शन

चित्रपटो के रूप मे यह नाट्यम्वरूप यद्यपि काफी लोकप्रिय हो चुका था और हज़ारो वर्षों तक जनता का मनोरजन करता रहा, परन्तु उनमे

अकित चित्र स्वयं गतिमान होकर पात्ररूप में अभिनय करने में असमर्थ थे । परिचालक इस अभाव की पूर्ति स्वयं नाच गा कर करता था । दर्शकगण उन चित्रपात्रों के व्यक्तित्व का आरोपण उसमें नहीं कर सकते थे । चित्रप्रदर्शन के समय परिचालक अपनी परम प्रभावशाली वाचनकला के माध्यम से दर्शकों को भावोद्रेक की स्थिति में ले आते थे । वे अपने आराध्य देव को उन चित्रों में मूर्तिमान अवश्य देख सकते थे, परन्तु गतिमान नहीं । चित्रों पर दीपक द्वारा सामने से दिखाई हुई रोशनी उन रंगीन आकृतियों को प्रकाशमान और देदीप्यमान भी करती थी । आज भी पावूजी और देवनारायण की पडों के समक्ष भोपनियाँ दीपक दिखाकर गाती हैं तथा भोपा रावणहृत्ये पर उनकी जीवनगाथाओं का अत्यंत प्रभावशाली विवेचन करता है । ये सभी पट रात्रि को ही दिखलाये जाते हैं ।

इन चित्राकित महापुरुषों को गतिमान करने के लिये सर्वप्रथम हमारे देश में चमड़े पर रंगीन चित्र बनाकर उन्हें काटने की परम्परा कायम हुई । इन रगविरगो चित्रों के विविध अंगप्रत्यंगों पर वास की खपन्चियाँ बाँधकर उन्हें गतिमान किया जाने लगा । इस तरह महापुरुषों के विविध जीवनप्रसंगों के अनेक चित्र चमड़े में काटे जाने लगे और इन्हें किसी नाट्यरूप में बाँधने की कोशिश प्रारम्भ हुई । सर्वप्रथम उन पर चित्रपट की तरह ही सामने से रोशनी फेंकी जाती थी और ये चर्मपात्र बारी-बारी से जनता के समक्ष आकर नाना प्रकार से गतिमान होते थे । परिचालकगण छड़ी पकड़कर उन्हें नीचे से संचालित करते थे और गायन, वाचन आदि से उनका प्रयोजन स्पष्ट करते थे । चित्राकन की यह प्रणाली निश्चय ही चित्रपट प्रणाली से अधिक प्रभावशाली सिद्ध हुई । परिचालकों के प्रत्येक दल में कम से कम तीन व्यक्ति रहते थे । एक चित्रों को चलानेवाला, दूसरा उन पर दीपक की रोशनी दिखलाने वाला तथा तीसरा वाद्य बजानेवाला । चित्राकन के इस प्रदर्शन में नाट्यगुण अवश्य थे, परन्तु परिचालक स्वयं दर्शकों को दिखलाई पड़ते थे और उनका ध्यान बँटाते थे । यद्यपि चित्रपट प्रणाली में भी परिचालकगण गाते, नाचते तथा दीपक दिखलाते हुए नज़र आते थे, परन्तु चूँकि उनके चित्र गतिमान नहीं थे और वे स्थिररूप से दर्शकों की आँखों में गुज़रते थे, इसलिये परिचालक से किसी भी प्रकार उनका सम्बन्ध नहीं जुड़ता था । चित्रों की कटी हुई आकृतियों में स्वयं चित्र भी गतिमान होते थे और उनके साथ-साथ उनके परिचालक भी । अतः रूपक-सिद्धि में निश्चय ही व्यवधान आता था ।

प्रारम्भ मे इन चित्रो का आकार-प्रकार परिचालक से छोटा होता था, अतः जब परिचालक उनकी छड़ियाँ पकडकर उन्हें नीचे से संचालित करता था तो पूरे साढे पाँच फीट का परिचालक डेढ फीट के कटे चित्र के सामने परिमाण मे बहुत बडा नजर आता था और चित्र की गतिशीलता से कही अधिक वह गतिशील बनकर दर्शको की आँखों मे गुजरता था, अतः छिपकर इन्हें परिचालित करने की परम्परा हमारे देश मे कायम हुई और उसी के परिणाम-स्वरूप छायापुतलियो का प्रादुर्भाव हुआ ।

छायापुतलीनाट्य का प्रादुर्भाव

कटी हुई पुतलियो की नाट्यप्रणाली को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिये कई मर्मज्ञो ने अनेक प्रयोग किये । उनमे छायापुतलियो का प्रयोग सर्वाधिक कारगर सिद्ध हुआ । चमड़े को पारदर्शी बनाकर उसकी आदमकद आकृतियाँ काटी गई और उसके आरपार प्रकाश किरणों डालकर उसे चमत्कारिक बनाया गया । इस प्रयोग मे हमारे कलाकारो को अभूतपूर्व सफलता मिली । लगभग १० फुट ऊँचा और १५ फुट चौडा एक सफेद परदा वाँसो या लकड़ी के चौखट मे तानकर सामने रख दिया जाता था । उसके पीछे इस आदमकद रंगीन चर्मपुतलियो की छड़ियो को परदे के सामने सार्थक रूप से हिलाया जाता था और पीछे से डाली हुई रोशनी से ये छायापुतलियाँ प्रकाशित होकर सफेद परदे पर नाना प्रकार से गतिमान होती थी । पुतलियो के प्रत्यक्ष रूप से कही अधिक उनका छायारूप दर्शको के मन को मोहित करता था । प्रत्येक रूपक का यही नियम है कि चरित्र के प्रत्यक्ष प्रकट होकर गतिमान होने की अपेक्षा उसका अनुकृतिमूलक रूप अधिक प्रभावशाली और मनोरञ्जनकारी होता है । ये छायापुतलियाँ भी प्रत्यक्ष सामने न आकर उनकी छाया सामने आती थी, इसीलिये ये छायाएँ नाना रंगो मे परदे पर अंकित होती थी और उनके अग्र-प्रत्यगो को नाना प्रकार से गतिमान होते देखकर दर्शकगण आनन्दविभोर हो जाते थे । इन पुतलियो मे परिचालको द्वारा गाथा या प्रसंग-वर्णन न होकर स्वय पात्रो पर ही उनके समापण आरोपित किये जाते थे, जिससे ये छायापात्र स्वयं उस छायारूपक के सार्थक पात्र बन गये और बिना किसी माध्यम के ही दर्शको के मन पर आरोपित होने लगे । इस छायानाट्य को अधिकाधिक प्रभावशाली और सफल बनाने के लिये जो गीत-सवादो की अत्यन्त मनमोहक योजना बनाई गई उसमे योग्य कथोपकथन,

योग्य कथाप्रसंग, रसविवेचन, आगिकी, चरित्रचित्रण, नाट्य के आरम्भ, मध्य और चरम विकास की सीढियाँ अपना प्रारम्भिक स्वरूप पकड़ती गईं ।

छायापुतलियों की अतिरंजनात्मक शैली

इन नाट्यस्वरूपों की उत्पत्ति हमारे युगपुरुषों तथा देवी-देवताओं की स्मृतियों को ताज़ा रखने तथा उनके जीवनादर्शों को जनता के समक्ष मनोरंजनकारी ढंग से प्रस्तुत करने के लक्ष्य से हुई । ये युगपुरुष निश्चय ही सांसारिक मनुष्य से गुण, चरित्र, कृत्य तथा शक्तियों की दृष्टि से कहीं बड़े थे । वे अब मनुष्य का चोला बदलकर दिव्य पुरुष बन चुके थे, अतः उनके आकार-प्रकार, आकृति आदि निश्चय ही मनुष्य से भिन्न थे । ऐसी मान्यता लेकर ये छायापुतलीकार अपने चित्रों को अतिरंजित और प्रतीकात्मक बनाते थे । चूँकि यह समस्त नाट्यरूप ही देवी-देवताओं तथा युगपुरुषों के जीवन के प्रतीक और छायारूप ही में था, अतः उसका चित्राकन भी प्रतीक और छायारूप ही में हुआ । इन चित्रों और छायापुतलियों को अतिरंजित और प्रतीकात्मक बनाने के पीछे एक कारण और था । परिचालकगण और नाट्यपात्रों की समानता को दूर करने के लिये भी नाट्यपात्रों को भिन्न रूप दिया जाता था ताकि प्रदर्शन के समय परिचालक और पात्र एक दूसरे में मिलकर दर्शकों में भ्रांति उत्पन्न न करें ।

इस अतिरंजना के पीछे कुछ प्रयोजन और हैं । पुतलियाँ भावभंगिमाओं और अंगभंगिमाओं के प्रदर्शन में मानवीय पात्रों की तरह अपने आपको समर्थ नहीं पाती, अतः इन सीमाओं को दूर करने के लिये उनके चेहरों की बनावट तथा अंग-प्रत्यंगों के आकार-प्रकार ही को इस प्रकार अतिरंजित किया गया कि उन भंगिमाओं की कभी उन अतिरंजनाओं से दूर हो गई । पुतलीकला में भ्रम उत्पन्न करने की कला सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण मानी गई है । यह भ्रम वास्तविक मानवीय आकृतिमूलक चेहरों द्वारा उत्पन्न नहीं होता । यह बात हमारे पूर्वजों को भली प्रकार ज्ञात थी । यूरोप की आधुनिक पुतलियों में जो प्रतीकात्मक सकेतवाद आज महत्त्व प्राप्त कर रहा है, वह हमारी परंपरागत पुतलियों में विद्यमान था । पुतलियों की आकृतियों का यह अतिरंजनात्मक सकेतवाद पुतलियों में प्राणों का संचार करता था तथा उसके कारण वे दर्शकों से बोलती, गाती तथा नाना प्रकार के भाव अभिव्यजित करती हुई नज़र आती थी । पुतलीकारों को इसका पूर्ण ज्ञान था कि किस अभिव्यंजना के लिये किस प्रकार के वाचन, गायन तथा अंगसंचालन की

आवश्यकता है तथा उससे दर्शकों के मन पर किस तरह का प्रभाव पड़ता है। सहस्रो वर्षों तक परम्परागत रूप से इस कला का अभ्यास करते हुए ये पुतलीकार मानवीय मनोविज्ञान से पूर्णरूप से अवगत हो गये थे और उसी के अनुसार वे अपने पूर्वजों, युगपुरुषों और देवी-देवताओं की जीवनगाथाओं को परम नाटकीय ढंग से जनता के समक्ष प्रस्तुत करने में सफल हुए।

आज भी आन्ध्र और कोचिन-प्रदेश में छायापुतलीवालों के अनेक दल विद्यमान हैं जो अपनी परम्परा को पकड़े हुए हैं और रामायण तथा महाभारत की कथाओं को अत्यंत रोचक और प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करते हैं। परम्परापोषी होने के कारण ये कलाकार अपने में किसी प्रकार का परिवर्तन पसंद नहीं करते और अपने पूर्वजों द्वारा दी हुई प्रणाली में कोई हस्तक्षेप नहीं चाहते। यही कारण है कि इन पुतलीवालों के पास कई पीढ़ियों की पुतलियाँ हैं, जिन्हें वे प्रदर्शन से पूर्व पूजते हैं और उन्हें देवता मानकर उनका प्रदर्शन करते हैं। उनकी यह मान्यता है कि अपनी पुतलियों के माध्यम से वे जिन देवताओं और युगपुरुषों का अभिनय करते हैं, उनकी आत्माएँ प्रदर्शन के समय मौजूद रहती हैं, और वे ही उनकी पुतलियों में प्राणों का संचार कराती हैं। उनकी यह भी मान्यता है कि जो पुतलियाँ वे चलावें, उनको बनाना भी उन्हीं को चाहिये, नहीं तो युगपुरुषों का आरोपण उनके शरीर में नहीं होता। इसलिये वे पुतली-निर्माण के प्रत्येक कार्य में प्रवीण होते हैं तथा अपनी कला को अपने वंशजों के अलावा दूसरों को नहीं सिखलाते हैं। मानवीय नाट्य में कथानक, चरित्र-चित्रण, भावामिब्व्यंजन, रसनिरूपण, आहार्य, आगिकी आदि का जो विशद विवेचन नाट्यशास्त्रों में इस नाट्यशैली के प्रचलन के सैकड़ों वर्ष बाद हुआ, उसके अकुर छायापुतलियों की इस परम्परा में स्पष्ट रूप से नज़र आते हैं। किमी भी छायापुतलीनाट्य की समस्त नाट्यरचना, समापण, कथा-प्रसंग, प्रतिपादन, गायन तथा संचालन का विश्लेषण करें तो प्राचीन भारतीय शास्त्र के अनेक तत्त्वों का उनमें दर्शन हो जायेगा। इन पुतलीकारों को यह भली प्रकार ज्ञात था कि गुण दोष के अनुसार इन पुतलियों के चेहरो पर कौनसा रंग लगाना चाहिये। आज भी वे रजोगुणी, तमोगुणी तथा सतोगुणी पात्रों के चेहरो पर परम्परा से निश्चित रंगों का ही प्रयोग करते हैं जो भरतमुनि द्वारा रचित नाट्यशास्त्र में निरूपित सिद्धांतों से शत प्रतिशत मेल खाते हैं। इन पात्रों के संचालन, परिचालन, व्यवहार, वाचन, समापण आदि में भी पूर्व-निर्धारित सिद्धांतों का ही पालन

होता है । नाट्यरचना में भी प्रधाननायक, उपनायक तथा अन्य सहायक पात्रों के चरित्र-विकास की ओर पूर्ण जागरूकता बरती जाती है ।

काष्ठपुतलियों का प्रादुर्भाव

चूँकि छायापुतलियों की आकृतियाँ चपटी होती हैं इसलिये उनसे किसी भी पात्र के सपूर्ण स्थूल शरीर का भान नहीं हो सकता । चपटी आकृतियों को वेशभूषा भी नहीं पहिनाई जा सकती और न उन पर अलंकार या शृंगार ही हो सकता है । उनके पृष्ठभाग दर्शकों को दृष्टिगत नहीं हो सकते इसलिये उनको घुमाने-फिराने में बड़ी सावधानी बरतनी पड़ती है । इन चपटी पुतलियों के संचालन तथा उनके द्वारा सम्पूर्ण नाट्याभिव्यजन संभव नहीं समझकर ही मूर्तिनुमा काष्ठ पुतलियों की परम्परा हमारे देश में प्रारम्भ हुई । पुतली निर्माण में काष्ठ को सबसे हल्का माध्यम समझकर ही सर्वप्रथम काष्ठ का ही प्रयोग हुआ और उसके माध्यम से जो पुतलियाँ निर्मित हुई वे कठपुतलियाँ कहलाई । इन काष्ठपुतलियों द्वारा जो नाट्यरचनाएँ हुईं, वे ही वास्तव में मानवीय नाट्य का पूर्णाङ्गी स्वरूप ग्रहण कर सकी । चपटी आकृतियों की चर्मपुतलियों द्वारा सपूर्ण पात्र का अनुमान करना केवल दर्शकों की कल्पना पर निर्भर रहता था । इसके अलावा उनको प्रत्यक्ष प्रदर्शित करना भी इसलिये प्रभावशाली नहीं होता था, क्योंकि परिचालक को दर्शकों से छिपाना और पुतलियों को बिना छाया के वास्तविक पात्र का भान कराना असंभव था । छाया द्वारा उन्हें प्रदर्शित करने से उनकी प्रभावशीलता की वृद्धि अवश्य हुई और उनकी सीमाओं की ओर भी अधिक ध्यान नहीं गया, परन्तु कला के प्रयोगियों ने काष्ठपुतलियों को छायापुतलियों से भी अधिक प्रभावशाली पाया । उनसे नाट्ययोजना भी अधिक प्रभावशाली बन सकी और दर्शकों को मानवीय पात्रों का अभाव नहीं खटका । ये काष्ठपुतलियाँ वस्त्राभूषण पहिने लगी तथा चर्मपुतलियों की तरह ही पात्रों के गुण-दोषों के अनुसार उनके चेहरो की रंगई खुदाई हुई । मानवीय चेहरो की भावाभिव्यजना इन निर्जीव पात्रों में संभव नहीं समझकर ही चर्मपुतली के समान ही उनके चेहरो की आकृतियाँ अतिरजित बनाई गईं । छायापुतलियों की तरह ही काष्ठपुतलियों को मानवीय आकार में बनाना संभव नहीं था । उन्हें सूत्रों द्वारा संचालित करने के उद्देश्य से उनको बजनी भी नहीं बनाया जा सकता था, तथा मानवीय पात्रों की तरह उन्हें भी किसी युगपुरुष के आरोपण से वंचित रहना था, अतः वे आकार-प्रकार में छायापुतलियों से काफी छोटी बनाई गईं तथा उनकी आकृतियों को अतिरजित किया गया ।

मानवीय नाट्य की मुखौटा-प्रणाली

काष्ठपुतलियों के सम्पूर्ण विकास के बाद ही मानवीय नाट्य की ओर कलाविदों का ध्यान आकर्षित हुआ और उस ओर विभिन्न प्रयोग होने लगे, तब तक मानवीय नाट्य के माध्यम से अभिनय प्रस्तुत करने के प्रति जो सामाजिक एवं धार्मिक प्रतिवध थे, वे भी कमजोर पड़ने लगे तथा मानवमूलक नाट्य पर नियंत्रण हटने लगा और मानवीय पात्र नाना प्रकार की पात्रानुकूल वेशभूषाओं से सुसज्जित होकर रंगमंच पर आने लगे । रंगमंच के इस अभिनव मानवीय प्रयोग में अभिनेता के लिये अगसंचालन तथा पात्रानुकूल वाचन की अनुकृति तो कठिन नहीं हुई, परन्तु विविध भावमूलक आकृतियाँ बनाना तथा नयन, भौंहें, कपोल, ओष्ठ आदि के ध्रुमाव द्वारा भावामिव्यजन करना उनके लिये बहुत कष्टसाध्य हो गया, अतः तदनुकूल मानवीय चेहरो पर रंग-रोगन चढ़ाने तथा उन्हें पुनः छुड़ाने की दिक्कतों से बचने के लिये लकड़ी तथा कागज के मुखौटों (Masks) का विकास हुआ । इन मुखौटों पर हर्ष, क्रोध, उत्साह, उत्साह, हास्य, रौद्र, वीभत्स, करुण, शृंगार, प्रेम आदि के विविध भाव रंगों द्वारा बड़ी प्रवीणता से चित्रित कर दिये जाते थे । एक बार बना लेने पर ये मुखौटे काफी लम्बे समय तक सुरक्षित रह सकते थे और अभिनय के समय उनको मुँह पर लगाकर आसानी से अभिनय किया जा सकता था । इस प्रणाली से अब उन्हें अपनी आकृति द्वारा भावामिनय दर्शाने की आवश्यकता नहीं होती थी और वे अपनी सम्पूर्ण शक्तियाँ वाचन तथा आंगिक अभिनय में ही लगाते थे ।

मानवीय नाट्य की मुखौटा-प्रणाली अनेक वर्षों तक कायम रही । इन चेहरों के साथ अभिनय करने की प्रथा आज भी बिहार के छाऊ वृत्तों में अपनी सम्पूर्ण साजसज्जा के साथ विद्यमान है । मुख पर चेहरे लगाना इसलिये भी आवश्यक होगया कि प्रत्येक मानवीय पात्र के मुख की रेखाएँ पात्रानुकूल होना संभव नहीं थी । यदि किसी मानवीय पात्र को किसी राक्षस, वानर या रोद्ध का अभिनय करना हुआ तो उसके मौलिक आँख, नाक, कान तथा गाल में अतिरजनात्मक विकृतियाँ लाना संभव नहीं होता था, अतः उसी के अनुसार बने बनाये चेहरे लगाने से उन आकृतियों की पूर्ति हो जाती थी । वैसे भी देवी-देवताओं की बड़ी-बड़ी आँखें और देदीप्यमान तेजस्वी चेहरे औमत मानव की धरोहर नहीं होते, इसलिये इस आशय से भी मुखौटों का प्रयोग आवश्यक हो गया तथा नकली चेहरे लगाकर अभिनय करने से मानवीय पात्रों को

छिपाना भी समभव हुआ । कठपुतली पात्रों में एक अद्वितीय गुण यह था कि अभिनय के समय वे किसी मानव-विशेष का आभास अपने में नहीं देते और न उसके मानवीय गुण-दोषों का आरोपण दर्शकों पर होता । मानवीय पात्र में यह गुण विद्यमान नहीं रहने से ही उसका प्रभाव कठपुतली पात्र की तरह अधिक तीव्र नहीं होता । नकली चेहरे अथवा मुखौटे लगाकर अभिनय करने के पीछे भी यही प्रवृत्ति स्पष्ट थी कि अभिनेता का मानवीय चरित्र दर्शकों पर आरोपित न हो । यह मुखौटोवाली नाट्य-परम्परा एक तरह से कठपुतली-नाट्य और मानवीय-नाट्य के बीच की कड़ी मात्र थी ।

मानवीय-नाट्य का सम्पूर्ण रूप

नाट्य के विकास की पाँचवीं सीढ़ी सम्पूर्ण मानवीय-नाट्य है, जिसमें अभिनेता अपने में किसी चरित्र-विशेष का आरोप करने में वेश-विन्यास तथा मुख-विन्यास के अलावा किसी विशेष वाह्यसाधनों का सहारा नहीं लेता । चूँकि मानवीय-नाट्य का विकास कठपुतली एवं चर्मपुतली से हुआ, अतः उसकी स्मृतियों को कायम रखने के लिये उमने अपनी नाट्य-योजना में भी सूत्रधार को कायम रखा, जो कठपुतली की तरह सूत्रों से संचालित तो नहीं होता, परन्तु वह अन्य पात्रों का निर्देशन अवश्य करता था । यह सूत्रधार नाना प्रकार से इन नाट्यों में प्रयुक्त होता था । नाट्यशास्त्र की दृष्टि में संस्कृत नाटक सबसे पुराने माने जाते हैं, परन्तु लोकनाट्यों की अवस्थिति तो उनसे भी बहुत पुरानी है । ऐसी कई घुमक्कड़ नाट्य-मडलियाँ थी, जिनके प्रदर्शन न केवल गाँव के चौराहों, सांस्कृतिक पर्वों तथा मठ-मन्दिरों में होते थे, बल्कि राजाओं और सम्राटों के दरवार में भी उनके द्वारा मनोरंजन प्राप्त किया जाता था । जैन ग्रन्थों में ऐसी मडलियों के अनेक उल्लेख मिलते हैं जिनके नाट्य लिखित रूप में कहीं परिलक्षित नहीं होते । इन नाट्यों का सम्पूर्ण स्वरूप, इनकी रगमचीय योजना तथा इनकी वनावट के सम्बन्ध में उनसे विशेष प्रकाश नहीं मिलता । इन उल्लेखों से केवल यही ज्ञात होता है कि कुछ घुमक्कड़ कलाकार विभिन्न वेशभूषाओं में विविध संगीत वाद्यों के सहारे नाच-गाकर अपने नाट्य स्वरूप प्रस्तुत करते थे । भरतमुनिकृत नाट्यशास्त्र में उल्लिखित रगमचीय एवं अन्य नाट्य सम्बन्धी नियमों का प्रतिपालन इन नाटकों में कहीं हुआ हो, ऐसा नहीं लगता । नाट्यशास्त्र के तात्त्विक विवेचन के अनुरूप लिखे जानेवाले भास एवं कालिदास के नाटकों से भी सैकड़ों वर्ष पूर्व अश्वघोष द्वारा लिखे हुए बौद्ध नाटक सारिपुत्र के कुछ बिखरे हुए अवशेष ताडपत्र

पर कही-कही उपलब्ध हुए हैं, परन्तु उनसे भी उसके सम्पूर्ण नाट्यतत्र का पता नहीं लगता । जिन मनोरंजनात्मक नाट्यों का उल्लेख जैन सूत्रों में हुआ है, वे निश्चय ही शास्त्रोक्त नाट्य नियमों से बँधे हुए नहीं थे और न उस समय विद्वानों द्वारा नाट्यतत्र की कल्पना ही की गई थी । ये लोकधर्मी नाट्य निश्चय ही सभी नियमों से मुक्त होकर स्वच्छंद रूप से प्रदर्शित होते थे ।

प्राचीन जैनागमों में ऐसे कई नाट्यों का वर्णन है जो तीर्थंकरों के सामने प्रस्तुत होते थे । भगवान् ऋषभदेव के उद्भव से पूर्व मानव-समाज नाना कलह और संघर्षों में उलझा हुआ था, उमी सक्रान्तिकाल में भगवान् ने मनुष्य में आनन्द-उल्लास की भावना की वृद्धि करने तथा उनको भोजन, विश्राम आदि की मौखिक भावना से ऊपर उठाकर आत्मिक आनन्द की ओर ले जाने के लिये पुरुष को ७२ और स्त्रियों को ६४ कलाएँ सिखलाई । जैनागमों में जहाँ देवताओं का वर्णन है वहाँ उनका जीवन अधिकांश नाटक, संगीत, नृत्य आदि में ही लीन हुआ दर्शाया गया है । इन प्रसंगों में जिन नृत्यों का वर्णन है, उनका उल्लेख स्वयं नाट्यशास्त्र में भी नहीं है, क्योंकि उसकी रचना तब तक नहीं हुई थी । भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में जिन पाँच प्रकार के अभिनयों, प्रात्यंतिक, सामान्य, नोपानिपातनिक, दार्शनिक और लोकमाध्यवसानिक का प्रचुरता से उल्लेख है, वे वस्तुतः शास्त्रोक्त नियमों में बँधे नहीं थे । लोकजीवन में फिर भी सर्वत्र इनका व्यापक व्यवहार होता था । इन नाट्यों के विशद रूप क्या थे इसका पता लगाना आज बहुत कठिन है । परन्तु विविध जैन आगमों में जो उनका अद्भुत वर्णन मिलता है उनसे उनके शृंगार, विविध नृत्य-प्रकार और विभिन्न वाद्ययंत्रों के अस्तित्व का आभास उपलब्ध होता है, जिनका उल्लेख स्वयं नाट्यशास्त्र ही में नहीं हुआ है । इन्हीं उल्लेखों में ३२ प्रकार के नाटक भी हैं जो देवराजों के सन्मुख प्रदर्शित होते थे । इन नाटकों में स्त्री-पुरुष सभी भाग लेते थे तथा उनमें नाना प्रकार के रास, नृत्य आदि की योजना थी । इनके लिये कोई विशिष्ट रंगशालाएँ नहीं थीं । कहीं भी चौड़े स्थान में डडकमडल तानकर विविध सिंहासनों तथा साजसज्जा के साथ वे प्रदर्शित होते थे । ये अधिकांश में मौखिक परम्परा के रूप में चलते थे, इसलिये उनके लिखित रूप नहीं मिलते ।

विक्रम संवत् के प्रारम्भ में संस्कृत नाटक लिखे जाने लगे जिनका पूर्ण आधार नाट्यशास्त्र था । जनमाधारण के नाटकों की परम्परा तो उससे भी कई हजार वर्षों पूर्व की है । मध्यकाल में ये लोकधर्मी नाट्य रास, चर्चरि, फागु

आदि के नाम से प्रचलित हुए, जो जीवन के प्रत्येक आनन्दमय प्रसंगों में खेले जाते थे । ये सभी नाट्य गेय थे इसलिये ये बड़े आनन्द से गाये जाते थे और नृत्य तथा वादन के साथ उनका बहुसंख्यक जनता के समक्ष प्रदर्शन होता था । ये ही खेल तमाशे समय के अनुसार अपना स्वरूप बदलते गये । ये ही लोकधर्मों परम्पराएँ आज भी हमारे देश में ख्याल, रास, स्वाँग, तमाशे, जात्रा, लीलाएँ आदि के रूप में प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं, जिनसे भारतीय जनमानस आनन्द और प्रेरणा ग्रहण करता है ।

पुतलीनाट्य के विशिष्ट नाट्य-तत्व

जैसा कि पूर्व परिच्छेद में विवेचन किया गया है कि पूर्वजों और युगपुरुषों की स्मृतिस्वरूप पत्थर और काष्ठपुतलियों का निर्माण अनादिकाल से हमारे देश में होता आ रहा है । इन स्थिर प्रज्ञ मूर्तियों की पूजा, अर्चना सजाव-श्रृंगार भी उनके प्रति प्रगाढ़ श्रद्धा और भक्ति के ही द्योतक हैं । हमारे आदिवासियों में आज भी काष्ठ, मिट्टी और पाषाण की मूर्तियाँ न केवल उनके वदन, अर्चन ही की माध्यम हैं बल्कि उनके असंख्य नृत्य, गीत, नाट्य एवं सांस्कृतिक पर्वों की सृष्टा भी हैं । ये काष्ठ एवं पाषाणखण्ड किसी समय मानव के उन विशिष्ट व्यक्तियों से सम्बन्धित थे, जो अपने विगत मानवीय नृत्यों के चमत्कार के कारण पूजनीय बन गये । वे ऐसे ही समुदाय द्वारा पूजे जाते थे जिनके सोचने, समझने तथा अन्य मानवीय व्यवहार का दायरा बहुत ही छोटा था । इसीलिये कोई व्यक्ति गायों के भुण्ड को हत्या से बचा लेता था, तो वह उनका देवता बन जाता था । साँप के काटे हुए को जिला देने वाला व्यक्ति चमत्कारिक पुरुष बन जाता था । कोई विशिष्ट डाकू किसी घनाट्य का घन लूटकर किसी सत्कार्य में लगा देता तो वह पूजनीय बन जाता । यही कारण है कि राजस्थान के रामदेवजी, पावूजी, गोगाजी, तेजाजी, डूंगीजी, जवारजी आदि व्यक्तित्व ग्रामीण जनता के लिये देवता तुल्य बनकर अनेकों मेलों, पर्वों, गीतों तथा नाट्यों के प्रेरक बन गये । मानव और देवता के बीच के ऐसे ही व्यक्तित्व चित्रों एवं मूर्तियों के रूप में निर्मित होते थे और नृत्य-गान के माध्यम से उनकी जीवनगाथाओं को प्रस्तुत किया जाता था । ये सब मनोरजनात्मक प्रवृत्तियाँ मानवीय नाट्य का रूप इसलिये ग्रहण नहीं कर सकी, क्योंकि मानव को उनकी अनुकृति बनकर व्यवहृत होने की सामाजिक स्वीकृति प्राप्त नहीं थी । अतः इन सब गाथाओं को नाट्यरूप देने के लिये चित्रपट, काष्ठ और छायापुतलियों का सहारा लिया गया । इस सम्बन्ध में पूर्व पृष्ठों

मे पर्याप्त प्रकाश डाला गया है और मानवीय नाट्य के क्रमिक विकास की समस्त सीढियाँ विस्तार से दर्शाई गई हैं ।

चित्रपटों के विशिष्ट नाट्य-तत्व

पुतलियो और चित्रों द्वारा विगत महापुरुषों की जीवन-गाथाओं को चिरजीवित रखने के लिये जो गीत और नृत्य रचे गये, उनमें नाट्यगुणों की प्रधानता थी । आज भी राजस्थान में पावूजी एवं देवनारायण की जो पडें दिखलाई जाती हैं, उनके साथ गीत गाती हुई दीपवाहिनी महिलाएँ तथा पावूजी के पवाडे गाकर नाचनेवाले भोपे इस तरह समा बाँध देते हैं कि जैसे पडों के समस्त चित्र मूर्तिमान हो रहे हों । गीतों की रचना भी इस क्रम से की जाती है कि कथा प्रारम्भ में बीजरूप में अवतरित होती है, फिर वह अनेक प्रासंगिक कथाओं को अपने साथ लेती हुई एक सरिता की तरह छोटी-छोटी सहायक नदियों को अपने में मिलाकर एक वृहद् नदी का रूप धारण करती है । मूल नायक के चरित्र के उत्कर्ष-अपकर्ष की अनेक स्थितियों का चयन क्रमबद्ध एवं नियोजित रूप से होता जाता है । समस्त गीत सवादों के रूप में प्रस्तुत होते हैं तथा जहाँ कथानक को आगे बढ़ाना होता है, वहाँ वर्णन का सहारा लिया जाता है । गायन और नर्तन करने वाले इन गीतों में इस तरह सराबोर हो जाते हैं कि दर्शक और श्रोतागण रसविभोर होकर झूम उठते हैं । जहाँ युद्ध के वर्णन आते हैं, वहाँ भुजाएँ फडकने लग जाती हैं । विरह-वर्णन में आँखों से अश्रुधारा बहने लगती है और त्याग एवं बलिदान के प्रसंगों में हृदय आर्द्र हो जाते हैं ।

इन चित्र-गाथाओं के गीत पढ़ने की सामग्री नहीं है । चित्रपटों के सन्मुख गाते-नाचते तथा दीपक दिखलाते हुए भोपे और भोपिन जब इन गीतों का रावणहत्या नामक साज के साथ पाठ करते हैं तभी रसनिष्पत्ति होती है । जिन धुनों में ये गीत गाये जाते हैं वे नाट्योचित धुनों हैं और जिन छन्दों में ये गीत रचे गये हैं वे भी विविध नाट्यागों की पूर्ति में पूर्ण सहायक सिद्ध हुए हैं । कभी-कभी यदि गीत के स्वरसयुक्त शब्द नाट्य का स्वरूप बाँधने में सफल नहीं होते तो उनके साथ नाना प्रकार की शब्दविहीन धुनों जुड़ जाती हैं, जो अर्थहीन होते हुए भी गहन अर्थ की सृष्टि करती हैं । इन चित्रपटों पर भोपिन स्त्रियों द्वारा जो दीपक दिखलाये जाते हैं वे स्वयं भी उनके नाट्य-रूपक में बड़ा महत्त्वपूर्ण भाग अदा करते हैं । स्थिररूप से वे चित्रपट पर

रोशनी नहीं फेंकते, बल्कि अत्यन्त कलात्मक ढंग से क्रियाशील होते हुए तथा नाट्यपात्रों की तरह अभिनय करते हुए दृष्टिगत होते हैं। दीपक घुमानेवाली स्त्रियाँ जब दीपक लेकर चलती हैं तो उनके गहरे रंग के वस्त्र नजर नहीं आते। केवल घूमते हुए दीपक और उनके द्वारा बनाई हुई प्रकाश-रेखाएँ ही दृष्टिगत होती हैं। आगिक मुद्राओं में घूमती हुई दीपवाहिनी भोपिन प्रत्यक्ष होती हुई भी अप्रत्यक्ष-सी लगती है। इसी तरह भोपो द्वारा बजाये जानेवाले रावणहृत्थे तथा उन पर गाये जानेवाले पड-गीतों पर उनके अग-प्रत्यग नाटकीय भावभंगिमाओं का ही आभास देते हैं।

चर्मपुतलियों का नाट्य एवं रचना-विधान

इन चित्रपटों के विविध चित्र जब चर्मपुतलियों में विकसित हुए और स्वयं चलायमान होने लगे तो उनका नाट्यस्वरूप भी किसी निर्दिष्ट दिशा में अग्रसर हुआ। कपड़े पर बने हुए चित्र चमड़े पर रंगे और काटे गये और छड़ियों के सहारे उन्हें विविध नाट्यपात्रों की तरह घुमाया-फिराया जाने लगा। ये ही कटी हुई आकृतियाँ बाद में पारदर्शी की गईं और उनकी जगह उनकी छायाएँ सफेद परदे पर नाना प्रकार से क्रिया-कलाप योग्य बनाई गईं। सहस्रों वर्ष की पृष्ठभूमि लिये हुए ये छायापुतलियाँ आज भी आध्र में अपने चरमोत्कर्ष पर पहुँची हुई हैं। सर्वांगीय नाट्यगुणों से सुशोभित इन पुतलियों को इनकी विशिष्ट परम्परागत जातियों ने आज भी सुरक्षित रखा है। इन कटे हुए चर्मचित्रों में किसी पात्र-विशेष का स्वरूप अतिरिक्त मानकर उनमें दैवी शक्ति का प्रवेश कराया जाता है। इसके लिये नाना प्रकार के संस्कार, अनुष्ठान आदि का आयोजन होता है और पूर्वजों द्वारा प्राप्त हुई इस दिव्य धरोहर को वे नित नवीन चित्राकन से संप्राणित रखते हैं। उन्हें सूर्य का प्रकाश भी नहीं दिखाते हैं। किसी अवाञ्छित व्यक्ति की उस पर छाया भी नहीं पडने देते तथा प्रदर्शन से पूर्व उसका अर्चन-वन्दन करके उसमें दिवगत आत्मा का आह्वान करते हैं। जब ये पुतलियाँ विशिष्ट कथाप्रसंग में प्रयुक्त पात्रों का प्रतिनिधित्व करती हैं और विधिवत् पूजा-अर्चन के बाद उनमें प्राण-प्रतिष्ठा हो जाती है तो वे दर्शक एवं परिचालकों की पूर्ण श्रद्धा की पात्र बन जाती हैं और विशिष्ट नाट्य में प्रविष्ट होने के लिये उनका समस्त व्यक्तित्व परिस्फुटित हुआ समझ लिया जाता है। वे दिवगत आत्मा की अनुकृति नहीं बल्कि उनकी प्रतिनिधि मात्र समझी जाती हैं।

उस दिवगत आत्मा की, जिसका वे प्रतिनिधित्व करती हैं, आकृति से उमकी आकृति बचाई जाती है तथा शरीर के नमी अग-प्रत्यगो को मानवीय आकृति से भिन्न बनाकर उसका दिव्य स्वरूप प्रकाश में लाया जाता है। मानवीय शरीर को छोड़कर जिस दिव्य शक्ति का चोला धारण होता है, उसकी कल्पना विधिवत् की गई हो, ऐसा अनुमान इन चर्म-आकृतियों को देखकर लगाया जा सकता है। सहस्रो वर्षों से परिपक्व हुई यह कल्पना, ऐसा प्रतीत होता है, अब कोई विनोप परम्परा बन गई है। पृथ्वी पर अनेक पुण्य कार्य करनेवाला मानव देवयोनि में प्रवेश करता है और उसके साथ जुड़े हुए समस्त प्राणी अपने पाप-पुण्य कर्मों के अनुसार मरणोपरान्त कोई अच्छी या बुरी योनि प्राप्त करते हैं, इसका एक परिपुष्ट टेकनिक इन पुतलीकारों ने पुतलियों की आकृतियाँ निर्धारित करने के लिये सहस्रो वर्षों के अनुभव से विकसित किया है, इसीलिये किसी दिव्य पुरुष की आकृति में चेहरा बड़ा, ललाट चौड़ा, नेत्र विशाल, भुजाएँ परिपुष्ट, जघाएँ भरी हुई तथा नाक और होठ सधे हुए और मुन्दर बनाये जाते हैं। शरीर का अनुपात मानवीय शरीर से कुछ छोटा और मुख मानवीय शरीर के अनुपात से काफ़ी बड़ा होता है। हाथों की लम्बाई बहुधा घुटनों से काफ़ी नीचे तक जाती है। पाँव अनुपात से छोटे परन्तु उगलियाँ कुछ बड़ी होती हैं। इनके मुख गहरे लाल रंग से रंगे जाते हैं। सजावट में पीले रंग की प्रधानता रहती है। भौहों काली पर नयन कजरारे होते हुए भी नीलिमा लिये हुए होते हैं। नाना प्रकार के छेदों से बनाए हुए शृ गार में वैविध्य होता है। महानायक के शरीर की रचना में उक्त परम्परा के अनुसार आकृतियों और अलंकरण आदि में कुछ विशेषताएँ और होती हैं, जैसे माथे पर मुकुट, कमर में स्वर्ण-शृ खला, हथेली तथा हाथों में रत्नजटित शृ गार। इसी तरह उपनायक तथा अन्य सहनायकों की विविध आकृतियाँ एव उनके शृ गार परम्परा से निश्चित होते हैं।

दुष्टजनों के लिये विविध आकृतियाँ एव उनके रंगविधान आदि परम्परा-पुष्ट होते हैं। उनके होठ बड़े, आँखें छोटी, कान बड़े, ललाट सूक्ष्म, कंधे पिचके हुए, बक स्थल दबा हुआ, पुट्टे उमरे हुए, जघाएँ पतली, हाथ छोटे एव उँगलियाँ अनुपात से बड़ी, केश उच्छृंखल, नाक चपटी, घड भीमकाय, एडियाँ एव पाँवों की उँगलियाँ टेढीमेढी एव विकृत होती हैं। इसी तरह परमदुष्ट, किञ्चित् दुष्ट, अतिदुष्ट, निकृष्ट, अतिनिकृष्ट आदि पात्रों के अनुपातों में भी नाना प्रकार के भेद-विभेद अलिखित शास्त्र के रूप में परम्परा से चले आ रहे हैं। इनके रंगों में भी नाना प्रकार के भेद-विभेद हैं चेहरा लाल परन्तु कालापन लिये हुए होता है।

उसमे पीले रंग का नितान्त अभाव, काले रंग की प्रधानता, भूरे रंग की प्रतिच्छायाएँ, हरे रंग की गहराई तथा नीले रंग की कालिमाएँ होती हैं। शरीर पर श्रृ गार प्रायः नहीं के बराबर होता है, तथा कहीं-कहीं तो पन्धियान केवल लाज ढकने के लिये ही दर्शाया जाता है। अनिदुष्टजन अपने नीच कर्मों से जब राक्षसी प्रवृत्तियों को प्राप्त होते हैं तो उनके चेहरे भैरों की सी आकृति-वाले, नाक गोंद के समान, जबड़े कूप की तरह गड़े हुए, हड्डियाँ ऊपर उभरी हुई, दाँत बाहर निकले हुए, पाँव पिचके हुए, हथेलियाँ काँटों की तरह, जघाएँ पतली लकड़ी जैसी तथा शरीर का ढाँचा अत्यन्त विकृत होता है।

इस तरह न केवल मानवीय पात्र पुतलियों में निर्मित होते हैं, बल्कि पशु-पक्षियों के भी नाना रूप इन नाट्यों की शोभा बढ़ाते हैं। यदि महानायक का विशिष्ट वाहन कोई पशु होता है तो उसे अत्यन्त पूजनीय मानकर अत्यधिक अलंकृत किया जाता है। अपने स्वामी की तरह वह भी दिव्ययोनि प्राप्त प्राणी माना जाता है तथा उसके आकार-प्रकार भी पार्थिव पशु-पक्षियों से भिन्न होते हैं। यदि महानायक का वाहन घोड़ा होता है तो उसके बहुधा पख लगे हुए होते हैं, क्योंकि वह कभी-कभी हवा में भी उड़ता है। यदि उसका वाहन कोई हाथी है तो उसके एक सूँड नहीं अनेक सूँडें होती हैं। ये प्राणी भी अपने स्वामियों की तरह दिव्य प्राणी समझे जाते हैं, अतः पार्थिव पशु-पक्षियों की तरह ही इनके सभी अनुपात अतिरिजित होते हैं। दुष्टजनों के साथ पशु-पक्षी न भी जुड़े हो तो भी उनके पुतलीस्वरूपों में वे अनायास ही जोड़ दिये जाते हैं। जैसे भैंस, गिद्ध, साँप, विच्छू, कुत्ते, गधे आदि।

पुतलीपात्रों में नारी का अभाव

पुतलीपात्रों के सम्बन्ध में एक विशिष्ट बात जो महत्त्व की है, वह यह कि उनमें नारीपात्रों का नितान्त अभाव रहता है। आज जो चर्मपुतलियाँ हमारे देश में विद्यमान हैं वे विषय की दृष्टि से पुरातन पुतलियों से भिन्न हैं। पुरातन पुतलियाँ दिव्य महापुरुषों के जीवन अंकित करने के लिये ही अवतरित हुई थी। उनके पात्र उनकी रचनाएँ सौ डेढ़ सौ या चारसौ पाँचसौ वर्ष से अधिक प्राचीन नहीं होते थे। उस समय अवतारी पुरुषों की कल्पना साकार नहीं हुई थी। मर कर कोई व्यक्ति देव या प्रेत बनता है, इसी कल्पना के आधार पर उनका अर्चन, चिंतन और स्मरण निर्भर रहता था। आज तो आन्ध्र की छायापुतलियों में द्रौपदी, सत्यभामा, राधा, सुमद्रा, अहिल्या आदि नारियों का समावेश हुआ है परन्तु पुरुषपात्रों की तुलना में वे अभी भी

अभाव की स्थिति में ही हैं। उस युग के पात्रों में द्रौपदी और राधा जैसी स्त्रियाँ भी इतना महत्त्व प्राप्त कर सकती थी, परन्तु आज किसी भी स्त्री के पाच पति एव किसी विवाहिता स्त्री के बहुसंख्यक प्रेमियों की कल्पना अत्यन्त-हीन कल्पना समझी जाती है। स्त्री के प्रति उक्त भावनाओं के कारण ही स्त्रीपात्रों के सम्बन्ध में आकृति एव रगमूलक कोई विशिष्ट परम्परा इन पुतलियों में परिलक्षित नहीं होती। आन्ध्र की छायापुतलियों में जहाँ सीता, द्रौपदी, राधा आदि नारियों का चित्रण हुआ है, वहाँ उन पर आकृति तथा रग सम्बन्धी उन्हीं परम्पराओं का पालन हुआ है, जो पुरुषों के सम्बन्ध में हुई हैं। एक बात जो यहाँ अवश्य ही ध्यान देने योग्य है, वह यह कि स्त्री की आकृति को अधिक विकृत नहीं किया गया है, उसका चित्रण बहुधा मानवीय पात्रों की तरह ही हुआ है। चेहरे की मनमोहकता, अच्छी या बुरी नारी में समान रूप से ही कायम रखी हुई है। पुतलियों की नारी को पुरुषों को डौंवाडोल करके विचलित करनेवाली ही दर्शाया गया है। वह दिव्य गुणों को प्राप्त करने में सदा ही असमर्थ रही है। नारीपात्रों के शृंगार, अलंकरण आदि पर भी अत्यधिक जोर दिया गया है।

पुतलियों के भावमय चेहरे

पुतलियों के आकार, प्रकार, शृंगार, आहार्य सम्बन्धी इतने बड़े शास्त्र की, चाहे वह अलिखित ही क्यों न हो, स्वयं भरतमुनि भी कल्पना नहीं कर सके थे। सतोगुणी, रजोगुणी तथा तमोगुणी चरित्रों के वेशभूषा सम्बन्धी जो स्वरूप भरतमुनि ने निर्धारित किये हैं, वे सभी पुरातन पुतलियों में विद्यमान हैं। जो आकृतिमूलक विशेषताएँ इन पुतलियों में पाई जाती हैं, वे पात्रों के गुण-दोषों पर तो आधारित हैं ही, वरन् उनके प्रधान भावतत्त्वों पर भी आधारित हैं। पात्र के प्रधान गुण-तत्त्वों को प्रकट करने वाले प्रमुख संचारी भावों की रेखाएँ चर्मपुतलियों पर अंकित करदी जाती हैं। जैसे किसी विनोदशील पात्र के मुख की रेखाओं में हास्य, आतंक और डर उत्पन्न करने वाले राक्षसी पात्रों की रग-रेखाओं में भय एव शान्त मौम्यगुणी पात्रों के चेहرو से शान्ति का आज भी आभास होता है। ये स्थिरभावी चेहरे यद्यपि किसी प्रमुख भाव की ही सृष्टि करते हैं, फिर भी बदलती हुई भावस्थितियों में वे विपरीत प्रभाव उत्पन्न नहीं करते। समस्त नाट्यरचना में कथावाचन, कथोपकथन, संगीत तथा पुतली-संचालन की ऐसी अद्भुत वदिशा होती है कि ये स्थिरभावी चेहरे भी कभी-कभी बदलते हुए भावों का भ्रम उत्पन्न करने में समर्थ होते हैं।

पुतली-परिचालक ऐसी विषम स्थितियों में स्वयं पुतली को भी ऐसा मोड़ देता है कि उसका चेहरा परदे पर चपटा हो जाने से तुरन्त अधकारग्रस्त हो जाता है और चेहरे की अनावश्यक एव रसामास उत्पन्न करने वाली भावमुद्रा तिरोहित हो जाती है। जिस तरह मानवीय पात्र नाट्यमंच पर स्थिति के अनुसार अपना भाव बदलता है, उसी तरह पुतली-परिचालक भी पुतलियों को तुरन्त मोड़कर उनमें भाव-परिवर्तन की स्थिति उत्पन्न करता है।

समस्त पुतलीनाट्य के रसप्रतिपादन में पुतली की भावमुद्राएँ जितनी उत्तरदायी नहीं हैं उतनी उसके कथावाचन, स्वरसंचरण, वाद्यवादन एवं प्रस्तुतीकरण की कलाएँ हैं। मानवीय नाट्य में मानवीय पात्र अपने अग्र-संचालन, कथोपकथन तथा चेहरे की भावमुद्राओं के माध्यम से रसोद्रेक की स्थिति पैदा करता है और रगमचीय साजसज्जा, वेशविन्यास, मुखविन्यास, दृश्य-विधान, गायन, नर्तन आदि उस प्रमुख भाव को उद्दीप्त करते हैं। परन्तु पुतलीनाट्य में यह क्रम उलट जाता है। पुतली-परिचालक द्वारा गाये हुए गीत, सवाद, वाचन, गाथा, विवेचन आदि विशिष्ट भाव-स्थितियाँ उत्पन्न करते हैं और पुतलीपात्र अपनी आकृतिमूलक अग्रगमिमाओं द्वारा उन भावों को उद्दीप्त करके रसोद्रेक की स्थिति उत्पन्न करते हैं। नाट्यतंत्र की शास्त्रीय भाषा में पुतलीनाट्य के नाट्य-अनुबन्ध, गीत-सवाद, वाचन आदि रसोद्रेक की स्थिति उत्पन्न करने वाले नाट्यपात्र के समान हैं तो पुतलियाँ स्वयं रगमचीय दृश्य-विधान, साज-सज्जा आदि की तरह रसोद्दीपन सामग्री का काम करती हैं। वास्तव में वास्तविक नाट्यपात्र तो पुतली-परिचालक ही है, जिसके हाथ में पुतली की छडियाँ रहती हैं और जिनसे वह उन्हें विविध क्रिया-कलापों में निरत करता है। उनके साथ गाता भी वही है और उछल-कूद भी वही करता है। वह स्वयं प्रत्यक्ष नहीं होता। वह केवल पुतली को परदे पर पडी हुई उसकी छाया के रूप में प्रत्यक्ष करता है। पुतली उसका शरीर है तो वह उसकी प्राण-दायिनी शक्ति। अतः जो भी भावोद्रेक होता है, वह पुतली-परिचालक में होता है, पुतली में नहीं। पुतली तो केवल उन भावों को उद्दीप्त करके उन्हें अन्य प्रसाधनों की मदद से रस की स्थिति तक पहुँचाती है।

पुतलीनाट्य-रचना

पुतलियों के कथोपकथन आदि में भी पुरातन पुतली-मर्मज्ञों ने मानवीय कथोपकथन शैली का आधार नहीं लिया। उन्हें यह मली प्रकार ज्ञात था कि रक्त-मास-विहीन पुतलियों में सवेदन शक्ति नहीं है। वे हिल सकती हैं,

अंग-संचालन भी कर सकती हैं, हीठ और आँख को चलायमान कर सकती हैं तथा बोलने का उपक्रम भी कर सकती हैं, परन्तु वास्तव में वे बोल नहीं सकती । ऐसी स्थिति में उन पर कथोपकथन आदि मानवीय ढंग से धोप देने से उनका दर्शकों पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता । यही कारण है कि पुतलियों से वाचन, संभाषण आदि उसी समय कराया जाता है, जबकि वे अत्यधिक क्रियाशील हों ताकि क्रिया-कलापों के अस्पष्ट अर्थ शाब्दिक अर्थों में मिलकर संपूर्ण अर्थ की सृष्टि कर सकें । पुतली की स्थिर स्थिति में बहुधा कोई संभाषण नहीं होता । उस समय वाचन द्वारा कथाप्रसंग को अत्यंत रोचक ढंग से बढ़ाया जाता है और प्रत्यक्ष संभाषणजनित कमियों को पूरा किया जाता है । कथाप्रसंग के चुनाव में भी उन्हीं स्थितियों को प्रधानता दी जाती है, जो क्रियाप्रधान हो और आदेश, उपदेश, भाषण आदि अरुचिकर स्थितियों से मुक्त हो । पुतलियों के माध्यम से भावाभिव्यजनाएँ जहाँ तक हो सके बचा ली जाती हैं और उन्हीं उद्वेकमयी स्थितियों को प्रधानता दी जाती है जिनमें पुतलियों की उछल-कूद, उनकी उड़ान तथा क्रियाशील स्थितियाँ सर्वोपरि स्थान पा सकें । यही कारण है कि पुतलीनाट्य की रचना मानवीय नाट्य जितनी सरल नहीं है । पुतली-नाट्यतंत्र इतना जटिल है कि कोई भी साधारण पुतलीकार नवीन रचना करने की हिम्मत नहीं करता । विरले ही ऐसे चमत्कारी पुतलीकार पैदा होते हैं जो किसी विशिष्ट पुतलीनाट्य की परम्परा ढालते हैं और कई वर्षों में वे परिपक्व नाट्य का स्वरूप ग्रहण करती हैं । आज जो आन्ध्र में महामारत तथा रामायण आदि पर आधारित छायानाट्य चलते हैं उनके प्रारम्भिक एवं मौलिक रूप की कल्पना करना ममव नहीं है । सदियों से जो एक ही नाट्य समी शैली की भारतीय कठपुतलियों में चलता है, उसका अर्थ यह कभी नहीं है कि पुतलीनाट्य का रचनाक्रम शिथिल पड़ गया है और दर्शकों की उदासीनता के कारण अब कोई भी नवीन रचना का खर्च वहन करने को तैयार नहीं । सदियों पूर्व रची हुई ये भारतीय पुतली रचनाएँ अपने को किसी विशिष्ट रचयिता के नाम के साथ नहीं जोड़तीं । उनकी सार्थकता और व्यापकता इसी में है कि वे सामाजिक घरातल पर अवस्थित हैं और सामाजिक पुतलियों ही का अंकन उन्होंने स्वीकार किया है । यही कारण है कि भारतीय पुतलियाँ सर्वदा ही लोकशैली पर ही निर्मित हुई हैं और किसी व्यक्तिविशेष की अन्निव्यक्ति से वे सदा ही दूर रही हैं । जनमानस पर आज भी उनका जो चिरस्थायी प्रभाव पड़ता है और समाज उस रचना को एक सामाजिक संस्कार की तरह स्वीकार करता है, उसके पीछे भी उसकी गहरी लोकशैली ही है ।

भारतीय पुतलियाँ, जो कुछ ही सूत्रों, छडियों तथा न्यूनतम रगमचीय साज-सज्जाओं के माध्यम से किसी सूक्ष्मातिसूक्ष्म प्रसंग को लेकर भी इतना गहरा प्रभाव उत्पन्न करती हैं, उसके पीछे सहस्रो प्रतिभाओं का हाथ है। उन्होंने निरन्तर एव लम्बे परीक्षण तथा प्रयोग से यह भली प्रकार ज्ञात कर लिया है कि किस प्रकार के वाचन, नर्तन, गायन एव परिचालन से पुतलियाँ सर्वाधिक प्रभावशाली हो सकती हैं। पुतली के निर्माण में भी भावोद्दीपन की समस्त वारीकियों का पता लगा लिया गया है और उन्हीं के अनुसार पुतलियों के धनुपात, रग एव विविध रेखाओं का आयोजन-नियोजन होता है।

कठपुतलियाँ और चर्मपुतलियाँ

भारतीय काष्ठपुतलियों के सवध में भी ये ही सिद्धांत लागू होते हैं। काष्ठपुतलियाँ चर्मपुतलियों की ही वंशज हैं। उनकी उत्पत्ति चर्मपुतलियों के शारीरिक अवयवों के अभाव की पूर्ति के लिए ही हुई थी। चर्मपुतलियों में स्थूल शरीर की कल्पना करना असंभव था। सबसे बड़ी सीमा तो यह थी कि उसका प्रोफ़ील (Profile) वाला मुख ही सफल अनुकृतिमूलक छाया की सृष्टि करता था। सामने का मुख केवल अघकार का पुज मात्र था। पुतली को घुमाने-फिराने तथा उसके द्वारा सन्मुख हुई अन्य पुतलियों की ओर उसका उन्मुख होना अत्यंत कष्टसाध्य कार्य था। पुतली के शृ गार एव अन्य प्रसाधन भी रंगों द्वारा ही चित्रित किये जाते थे। उन पर वस्त्र आभूषण का वास्तविक शृ गार संभव नहीं था। इन्हीं सीमाओं पर विजय प्राप्त करने के लिये काष्ठ-पुतलियों का आविर्भाव हुआ, परन्तु पुतलीनाट्य-विज्ञान की परम्परा पूर्ववत् ही कायम रही। कठपुतली के माध्यम से पुतलीनाट्य परिपक्व तथा सर्वांगपूर्ण अवश्य हुआ, परन्तु वह प्रचलित पुतलीनाट्य के एक विशिष्ट प्रकार के रूप में। काष्ठ की पुतलियों में जो नाट्य रचे गये, वे परम्परा से पुष्ट हुए। किसी व्यक्तिविशेष की प्रतिभा उनके लिये पर्याप्त नहीं थी। उनकी पृष्ठभूमि सैंकड़ों वर्ष प्राचीन है। इन कठपुतलीकारों को अपनी पुतलियाँ परम्परा से प्राप्त हुई हैं, जिनकी सुरक्षा वे चर्मपुतलीकारों की तरह ही करते हैं। मुख के रंग-रोगन, पुतली के शृ गार, सजाव, अतिरिक्त आकृतियाँ, वेश, आहार्य, परिचालन, सभाषण, गायन, भावामिव्यजन, प्रस्तुतीकरण आदि में भी चर्मपुतलियों के नियमों का ही पालन होता है। उनके गहन अध्ययन से उनमें अत्यंत उच्चकोटि के नाट्यतत्वों के दर्शन होते हैं। समय और काल के चक्र से इन नाट्यों के केवल ध्वसावशेष अवश्य रह गये हैं, और कई विकृत कथाएँ और क्षेपक उनमें जुड़

गये हैं। अपनी निर्धनता के कारण इनकी पुतलियों की वेशभूषाएँ भी चिथड़े वन गई हैं। पूर्वजों द्वारा पहिनाई हुई ये पोशाकें, जो कई परतों के रूप में आज भी अपनी गलित अवस्था में विद्यमान हैं, अपने पुरातन वैभव का मान कराती हैं।

इन काष्ठपुतलियों के विकृत नाट्य-प्रसंगों में भी किसी विगत पुष्ट नाट्य-परम्परा के दर्शन हो सकते हैं। इन पुतलियों के रंगों में अभी भी उसी पुरातन परम्परा का अनुशीलन किया गया है, जो आज भी आन्ध्र की छायापुतलियों में विद्यमान है। राम और कृष्ण के चेहरे और शरीर कालिमा लिये हुए नीले रंग के होते हैं। अन्य सब दिव्य चरित्रों के रंगों में लाल और पीले रंगों की प्रधानता है तथा राक्षसी चरित्रों में काले रंगों का प्रयोग हुआ है। पुतलियों की आकृतियों की खुदाई में उम्मी अतिरजनात्मक शैली का अनुसरण किया गया है जो चर्मपुतलियों में विद्यमान है। उनकी विविध भावभंगिमाओं को भी अत्यंत मार्मिक ढंग से तराशा गया है। हास्य, विनोद, मयानक, रौद्र, शान्त और मनमोहकता से परिपूर्ण पुतलियों के विविध चेहरे किसी न किसी परम्परा के अनुसार ही तराशे गये मालूम होते हैं। यद्यपि उड़ीसा की अधिकांश पुतलियाँ परम्परा से ही प्राप्त हुई हैं और नवीन पुतलियों का निर्माण बहुधा रुक-सा गया है, फिर भी उनसे यह भली प्रकार ज्ञात हो सकता है कि उनकी मुखाकृतियों तथा रंग-विधान, परिधान, अलंकरण आदि में एक विशिष्ट नाट्यपरम्परा निहित है, जिसे आज उड़ीसा के सखी एवं कन्होई भाट लकीर मानकर पकड़े हुए हैं।

यद्यपि उड़ीसा की कठपुतलियों में विशिष्ट क्रमवद्ध कथावस्तु के दर्शन नहीं होते, फिर भी जो विखरे हुए कथाप्रसंग आज भी मौजूद हैं, उनमें वस्तु-व्यवस्था का तनिक आभास मिल सकता है। कृष्ण-कथा में कृष्ण जहाँ नायक के रूप में दर्शाये गये हैं, वहाँ उपनायक के रूप में बलराम आदि पात्रों का उपयोग हुआ है। राधा प्रधान नायिका के रूप में अन्य नायिकाओं से अलग भी सर्वोपरि मानी गई है। यद्यपि इस कथाप्रसंग में अनेक नवीन प्रसंग घुस गये हैं और समस्त नाट्य नवीन पुरातन की एक वेमेल एवं वेस्वाद खिचड़ी बन गई है, परन्तु उनका प्रस्तुतीकरण आज भी अत्यंत प्रभावशाली ढंग से होता है। पुतलियों का समाषण मानवीय सवाद के रूप में प्रस्तुत नहीं होकर परिचालकों द्वारा पुतली सवाद के रूप में अनायास ही प्रकट होता है। गीत परिचालक गाते हैं परन्तु उनका आरोपण पुतलियों पर बहुत ही मार्मिक ढंग से होता है। पुतलियों का प्रधान विद्वेषक इस सवाद आरोपण में ज्वरदस्त

हाथ बँटाता है। वह कई कथाप्रसंगों को जोड़ता है और रगमच पर नहीं आने योग्य प्रसंगों, दृश्यों एवं पात्रों को बहुत ही रोचक ढंग से प्रस्तुत करता है। यद्यपि रामायण एवं महाभारत की कथाओं को इन कन्हैया तथा सन्नी नटों ने बहुत ही मनमाने ढंग से प्रयुक्त किया है और परंपरा की दृष्टि से उनमें काफी आघात भी पहुँचा है, परन्तु पुतलीनाट्य-विज्ञान की दृष्टि से उनके ये प्रयोग बहुत ही बुद्धिमत्तापूर्ण मालूम होते हैं। उन्हें यह भली प्रकार ज्ञात है कि चर्मपुतलियों की तरह उनकी ये काष्ठपुतलियाँ दर्शकों को दीर्घकालीन मनोरंजन प्रदान करने में असमर्थ रहती हैं, अतः कथाप्रसंगों में उन्होंने जो स्वतंत्रता ली है वह अनुचित नहीं है। छायापुतलियों के आकार-प्रकार, रंग-रूप तथा रगमचीय विधान आदि बड़े पैमाने पर बनाये जाते हैं। पुतलियाँ भी बहुधा मानवीय आकार की ही होती हैं। कई दलों के सहयोग से प्रदर्शन भी बड़े पैमाने पर प्रस्तुत किये जाते हैं, अतः दर्शकों की सख्या पर कोई प्रतिबंध नहीं है। रगमच भी मानवीय ऊँचाई से ऊपर बनता है, अतः लम्बी दूरी से भी दर्शकगण इन पुतलियों का भली प्रकार आनन्द ले सकते हैं, परन्तु काष्ठपुतलियों को अनेक सीमाओं में रहना पड़ता है। वे बृहद् दर्शक समाज का मनोरंजन करने में असफल रहती हैं।

चर्मपुतलियों के सबंध में एक विशेष बात यह है कि इनमें मानवीय नाट्य का अंश काष्ठपुतलियों से कहीं अधिक निखरा हुआ और स्पष्ट रूप से आरोपित होता है। समस्त परिचालकगण पुतलियों को पकड़कर परदे के पीछे खड़े रहते हैं और पुतलियों के साथ ही स्वयं भी नाचते, कूदते, फुदकते एवं उछलते हैं। पीछे की प्रकाश-व्यवस्था की चतुराई के कारण ये परिचालकगण दर्शकों की दृष्टिगत नहीं होते, परन्तु वास्तव में नाट्य के पात्र स्वयं पुतली-परिचालक ही हैं। पुतलियाँ तो केवल निमित्तमात्र हैं। यही कारण है कि ये छायापुतलियाँ दर्शकों पर रसनिरूपण अधिक सफलतापूर्वक कर सकती हैं, परन्तु उडीसा तथा अन्य शैली की काष्ठपुतलियों का दायरा छोटा होता है। दर्शकों की तादाद तो कम रहती है, परन्तु उनके लिये विशिष्ट रुचि के दर्शक भी आवश्यक होते हैं।

उडीसा की काष्ठनिर्मित पुतलियों की तरह ही दक्षिण भारत और राजस्थान की कठपुतलियाँ विशिष्ट रुचि के दर्शकों को अधिक प्रभावित करती हैं। हलके-फुलके, अनुरजनात्मक तथा रसीले किस्म के लोग घटा दो घटा बैठकर इन पुतलियों का आनन्द ले सकते हैं। गभीर, चिन्तनशील तथा

दार्शनिक अभिरुचि के लोगो के मनोरंजन के लिये ये पुतलियाँ अधिक कारगर नहीं होती। यही कारण है कि ये काष्ठनिर्मित पुतलियाँ इन हलके-फुलके लोगो को अधिक मनोरंजित करती हैं, छायापुतलियाँ कम। छायापुतलियों के अनुरंजनात्मक तत्व अधिक प्रबल हैं। चपटी और एकमुखी छायापुतली की भीमकाय छाया में पूरे गोश्त-मांस, रक्त तथा मासपेशियों वाले पात्रों की कल्पना करनी पड़ती है, जिसके लिये वयस्क मस्तिष्क और चिन्तनशील दर्शकों की आवश्यकता होती है। काष्ठपुतली खिलौने के समान सम्पूर्ण आकृतिमूलक होने के नाते बच्चों को अपनी ओर अधिक खींचती है। दक्षिण भारत की वम्मोलोटम पुतलियाँ भारत की अति प्राचीन परम्परा में होते हुए भी उन्हें अनेक आघात सहने पड़े हैं। अन्य सुमम्पन्न और वैभवशाली कला स्वरूपों ने इस स्वरूप को लगभग नष्टप्रायः ही कर दिया है। इसका पुनर्जीवन तजोर के दरवार में आज से तीन सौ वर्ष पूर्व ही हुआ। अतः प्राचीन पुतली-परम्परा और मध्यकालीन पुतली-परम्परा को जोड़नेवाली कोई विशिष्ट कड़ी कायम नहीं रही। आज से दो सौ वर्ष पूर्व कुमकुनम तथा मुटुकोटे के विशिष्ट अग्रपरिवार उसे तजोर से अपने यहाँ ले आये और आज तक उसका अभ्यास करते रहे। कोचीन तथा तजोर के भरतनाट्यम, कुचपुडी, कथकलि, यक्षनाट्य शैलियों की अत्यधिक लोकप्रियता के कारण कठपुतली कला को निश्चय ही आघात पहुँचा है, बल्कि यो कहिये कि उनके कारण उसका प्रायः लोप ही हो गया है। आन्ध्र में भी केवल उसके उत्तरी-पूर्वी भागों में ही छाया पुतलियों का प्रचलन है। अन्य भागों में उसकी लोकप्रियता को काफी धक्का लगा है। कुमकुनम की पुतलियाँ इसी कारण उड़ीसा और राजस्थान की पुतलियों से भिन्न हैं, क्योंकि उन्हें अन्य नृत्य-स्वरूपों के मुकाबले जीवित रहना था, अतः वे उनकी हूबहू नकल के रूप में आविर्भूत हुईं और जिस तरह मानवीय पात्र रंगमंच पर नाचते गाते हैं, उसी तरह ये पुतलियाँ भी मानवीय पात्रों की तरह क्रिया कलाप करती हैं। उनके आकार-प्रकार भी मानवीय पात्रों की तरह ही छोटे-बड़े होने लगे हैं तथा प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से भी वे मानवीय पात्रों की तरह प्रस्तुत होने लगी हैं।

राजस्थान की कठपुतलियों में आज भी पुरातन नाट्यतत्वों के दर्शन होते हैं। मध्यकालीन राजस्थान की विशिष्ट शासनिक तथा सामाजिक स्थिति के कारण इन पुतलियों ने अपना चोला अवश्य बदला है। मुगल साम्राज्य से प्रभावित राजस्थान के रजवाड़े अपनी वेशभूषा, भाषा, रहन-सहन, व्यवहार, धर्मकर्म, समाजव्यवस्था, कलाकारिता आदि में आगरा तथा दिल्ली की तरह

उन्मुख हुए। परिणाम यह हुआ कि यहाँ के विविध राजे-महाराजे अपनी समस्त प्रेरणा मुगलदरवार से प्राप्त करने लगे। अनेक कलाकार, वादक, नर्तक, कवि, शायर, चित्रकार, दस्तकार तथा नाना प्रकार के शिल्पकार इन रजवाडों में आश्रय प्राप्त करने लगे। राजस्थान के पुतली कलाकार भी इन आश्रित कलाकार वर्गों में से एक थे। वे अपने पुरातन कथाप्रसंग को छोड़कर दिल्ली के दरवारी कलाकारों की तरह ही इन राजा-महाराजाओं के गुण गाने लगे। इनका सर्वोच्च आश्रयदाता नागौर का राजा अमरसिंह राठीड था, जिसने मुगलदरवार में आश्रय पाकर भी समय पर अपनी मान-मर्यादा की रक्षा के लिये उनसे लोहा लिया। महत्त्वाकांक्षी नागौर के राजा अमरसिंह ने अपनी उपलब्धियों को कठपुतलियों के माध्यम से प्रचारित करने के उद्देश्य से इन पुतलीकारों को आश्रय प्रदान किया, जिसके फलस्वरूप अमरसिंह राठीड नामक कठपुतली नाटिका की सृष्टि हुई, जो आज भी अपनी सड़ी-गली अवस्था में विद्यमान है। उसमें परम्परागत पुतलीनाट्य की अनेक विधाओं के दर्शन होते हैं। वर्तमान कथा-वस्तु किसी बृहत् कथावस्तु की अंश मात्र प्रतीत होती है। नाट्यारम्भ से पूर्व रंगमंच की सफाई आदि के लिये जो भिखती, मेहतर के प्रसंग प्रयुक्त हुए हैं, उनमें डुगडुगी वाले के साथ जो मनोविनोदकारी सभाषण दिये गये हैं, उनमें किसी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बृहत् कथाप्रसंग की ओर संकेत स्पष्ट है। मुगलदरवार में विविध राजाओं का पदार्पण, नृत्य-गायन का आयोजन तथा अमरसिंह राठीड की अनुपस्थिति के प्रसंग में जो कुछ भी कहा सुना जाता है, उसमें किसी पूर्व कथा का आभास मिलता है। अर्जुनगौड और सलावतखा के विवादों में भी अमरसिंह की वशावली पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया है। राजस्थान के कठपुतलीवाले आज जो भी दिखलाते हैं वह केवल उस बृहद् नाटक का एक दृश्य मात्र है, जिसमें मुगलदरवार का वैभव तथा अमरसिंह राठीड के शौर्य का परिचय दिया गया है। जिन कारणों से मुगलदरवार में तलवारें चली और स्वयं बादशाह को दरवार छोड़कर भाग जाना पड़ा, उनका विवेचन निश्चित ही किन्हीं विशिष्ट दृश्यों में हुआ होगा, जिनको समय एव जनशक्ति के अभाव में ये कलाकार छोड़ते चले गये फलतः राजस्थानी कठपुतली प्रदर्शन के इस मुगलदरवार के दृश्य में विविध कलावाञ्छियाँ दिखलाकर जनता को अनुरजित करने का ही लक्ष्य प्रमुखतः रह गया।

लेखक ने आज से २० वर्ष पूर्व जब राजस्थानी कठपुतलियों की खोज प्रारम्भ की थी तब नब्बे वर्षीय भाट नाथू ने कुछ गीत ऐसे सुनाये थे, जिनमें

अमरसिंह राठौड के जीवन सञ्घी अनेक प्रसंगो का उल्लेख था । उन प्रसंगो मे अमरसिंह की रानी के वे विवाद भी मौजूद थे, जिनमे उसने अपने वीर पति को मुगलदरवार मे पूरी सावधानी बरतने का आदेश दिया था । अमरसिंह ने राजपूत जाति के गौरव और उसकी मान-मर्यादा की सुरक्षा के लिये जो भी सुकृत्य किये तथा मुगल सम्राटो के प्रति जो उपेक्षा की भावना प्रकट की, वे सभी प्रसंग वर्तमान नाट्य से निकाल दिये गये हैं । नाथू से यह भी ज्ञात हुआ कि उसी के पूर्वजो ने आज से १००० वर्ष पूर्व पृथ्वीराज-सयोगिता नामक कठपुतली नाटिका का सृजन किया था । उस संवध मे उसने कुछ गीत भी सुनाये थे, जो उसे अपने पूर्वजो से धरोहर के रूप मे प्राप्त हुए थे । इन गीतो का प्रयोग यदा-कदा अप्रासंगिक रूप से अमरसिंह राठौड की नाटिका के प्रदर्शन मे होता ही रहता है । उसका यह भी कहना था कि भारतवर्ष मे जितने भी कठपुतली नट आज विद्यमान हैं, वे सभी उस आदि नट के वंशज हैं, जिसने सर्वप्रथम कठपुतली नाट्य की रचना की थी । नाथू भाट की बातचीत से यह भी पता लगा कि आज से २००० वर्ष पूर्व विक्रमादित्य के समय की प्रसिद्ध कठपुतली नाटिका सिंहासन-वत्तीसी के रचयिता भी उसी के पूर्वज थे ।

वर्तमान अमरसिंह राठौड कठपुतली नाटिका की सवाद तथा कथोप-कथन शैली मे आज भी उच्चकोटि की नाट्यविधा के दर्शन होते हैं । कई हजार वर्ष पूर्व ही इन पुतलीकारो को यह ज्ञात था कि ये प्राणहीन काष्ठ-पुतलियाँ मानव की तरह बोल नहीं सकती हैं, न उनमे किसी प्रकार का भावात्मक स्पन्दन उत्पन्न करने की सामर्थ्य ही है, इसी कारण उन्होने सीटियो की वाणी का आविष्कार किया और उसी से वाचन, सभापण आदि का उपक्रम पैदा किया । उनकी यह अत्यंत वैज्ञानिक धारणा कि पुतलियाँ मानवीय पात्रो की अनुकृति नहीं हैं, कई हजार वर्ष पूर्व उनके पूर्वजो द्वारा स्थापित की गई थी । इसलिये उन्हे किसी परलोकवासी का दर्जा देकर उनकी आकृति, भाषा, वेशविन्यास, अंगसंचालन आदि को मानवीय व्यवहार से पूर्णरूप से बचाया गया । जिस बात का पता आधुनिक पुतलीकार आज लगा सके हैं, उसका पता हमारे भारतीय पुतलीकारों को सैकड़ो वर्ष पूर्व था । सीटियों के कथोपकथन जिस मनोरंजक ढंग से इन पुतलीकारो द्वारा उलथाये जाते हैं, वह भारतीय कठपुतली-कला की सब से बड़ी विशेषता है । कथोपकथन की यह उलथाने की कला भारत की प्रायः सभी कठपुतली-टोलियो मे आज भी विद्यमान है । भारतीय पुतलियो मे पुतलियाँ सीधे सभापण नहीं करती, किसी न किसी माध्यम से ही ये सभापण प्रस्तुत किये जाते हैं । वाचन की इस अनोखी विधि

ने ममस्त कठपुतली-कला को इतना अधिक मनोरञ्जक बना दिया है कि आज की यह गलित, विकृत और पदच्युत कठपुतली-कला किसी विशिष्ट कथावस्तु तथा रगमञ्जीय साज-सज्जा के बिना ही समाज में विशिष्ट स्थान प्राप्त की हुई है। इन पुतलियों में अगमगिमाओं और भावगमिमाओं का भी संपूर्ण शास्त्र परिलक्षित होता है।

कठपुतलियों को मानवीय अनुकृति से बचाने के लिये न केवल उनके आकार-प्रकार तथा आकृतियों को अतिरञ्जित किया गया है, बल्कि विविध कृत्यों के लिये विशिष्ट अगमगिमाओं की भी सृष्टि की गई है। वे अगमगिमाएँ मानवीय अगमगिमाओं से बिल्कुल भिन्न हैं। ये सभी अगमगिमाएँ न केवल राजस्थानी पुतलियों में बल्कि भारत की समस्त कठपुतली शैलियों में प्रायः समान रूप से ही प्रयुक्त होती हैं। भावामिव्यजन की दृष्टि से जो टेकनिक ये पुतलीकार अपनाते हैं, वह वास्तव में सँकड़ो बर्षों के अनुभव और प्रयोग का ही परिणाम है। ये निर्जीव तथा स्पन्दहीन पुतलियाँ भावामिव्यजना की विशिष्ट स्थितियों में प्रायः निष्क्रिय रहती हैं, परन्तु उनकी आकृतिमूलक रेखाएँ उन पर आरोपित गीत-सवादों की सहायता में दर्शकों पर एक विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करने में सफल होती हैं। ऐसी विशिष्ट भावमूलक स्थितियों में पुतलियाँ किसी ऐसी स्थिरभावी मुद्रा में अपने आपको प्रस्तुत करती हैं, जिससे एक विशिष्ट उद्दीपनकारी स्थिति पैदा हो सके। यही कारण है कि छाया-पुतलियों में जब राम-भरत का मिलाप होता है तो कुछ क्षणों तक भरत राम के कंधे पर अपना मस्तक धर कर ठिसुक-ठिसुक कर रोते हैं। सीता को रावण से बचाने में गिद्धराज जटायु जब घायल हो जाता है और भगवान राम के जब उसे अन्तिम दर्शन होते हैं तो वह अपनी चौच भगवान की जघा पर रखकर विलाप करता है। भगवान अपनी गर्दन उस पर लटका देते हैं। इसी तरह उड़ीसी पुतलियों में जब गोपियाँ कृष्ण के प्रति अपना विरहभाव प्रकट करती हैं तो वे ऊधो के कंधे पर अपना सिर रखकर विलाप-निमग्न हो जाती हैं। राजस्थानी पुतलियों में भी जब घोविन के पति को मगर खा जाता है तो वह स्थिरभाव से ज़मीन पर बैठ जाती है और अपना माथा बार-बार ज़मीन पर पीटती है।

इस तरह कठपुतलियों के नाना प्रकार के क्रिया-कलापों का एक नियोजित शास्त्र ही बन गया है जो अलिखित होते हुए भी इन कठपुतलीकारों में परम्परा के रूप में धुलमिल गया है। पुतलियों के मारपीट, युद्ध, अमिवादन, आवा-गमन, उठने-बैठने, खाने, रोने, हँसने, नाचने, गाने, चिढ़ने, चढ़ने-उतरने, दौड़ने

प्रादि की विशिष्ट क्रियाओं का एक विशिष्ट कोड (Code) ही बन गया है जो सैकड़ों वर्षों से घरोहर के रूप में उन्हें प्राप्त हुआ है। यह कोड (Code) भारत की प्रायः सभी पुतलियों पर समान रूप से लागू होता है। पुतलियों की भावमूलक आकृतियों की रेखाओं में कुछ विशिष्ट परम्पराएँ घरोहर के रूप में कायम हुई हैं, जिनका पालन लगभग सभी परम्परागत पुतलीकार करते हैं। हास्य-प्रधान पुतलियों के नाक और होठ को दाएँ-वाएँ विकृत रूप से बनाने की प्रथा प्रायः सभी पुतलियों में विद्यमान है। भयानक पात्रों की पुतलियों की भौंहे ऊपर चढ़ा दी जाती हैं और उनके गाल फुला दिये जाते हैं। इसी तरह दीन, दुबल, असहाय पात्रों की पुतलियों की आँखें गड़ी हुई, गाल पिचके हुए तथा गर्दन ठिक भुकी हुई होती है। छायापुतलियों के चेहरे तथा अन्य अंग अधिक नुकीले होते हैं। उनकी नाक विशेष रूप से नुकीली, भौंहे अधिक तेजी से कटी हुई, होठों के बीच की जगह अधिक स्पष्ट, हाथ की उँगलियाँ अधिक नुकीली बताई जाती हैं, ताकि उनकी छायाएँ स्पष्ट रूप से उन भावों को प्रकट कर सकें जो गीत-सवादों से व्यक्त किये जाते हैं। पुतलियों की ये अतिरजनात्मक आकृतियाँ, उनके अतिरजनात्मक हाव-भाव, क्रिया-कलाप, रंग-रोगन, अंग-भंगिमाएँ सभी किसी विशिष्ट प्रयोजन से निर्दिष्ट की गई हैं। निर्जीव पुतलियों में प्राण और स्पन्दनकारी स्थितियाँ पैदा करने के लिये इन सब अतिरजनाओं का सहारा लेना पड़ता है। जो कलाकार इस गूढाशय को नहीं समझते और पुतलियों को मानव की वास्तविक अनुकृति बनाने की कोशिश करते हैं वे अपने कार्य में पूर्णरूप से असफल होते हैं। भारत में आज के आधुनिक कठपुतली-प्रयोग इसीलिये असफल हो रहे हैं तथा यूरोप के आधुनिक पुतलीकार इस कठपुतली-विज्ञान को पूर्णरूप से समझ गये हैं इसलिये उन्हें अपने प्रयोगों में आशातीत सफलता मिल रही है।

पुतलियों का रंगमंचीय विधान

परम्परागत भारतीय पुतलियों का रंगमंचीय विधान भी नाट्यतत्वों से से परिपूर्ण है। वम्मोलोटम पुतलीकार बहुधा किसी रंगमंच का प्रयोग नहीं करते। जहाँ कहीं भी पुतली का तम्बूनुमा रंगमंच बनाकर इन पुतलियों के परिचालकों को छिपाने की कोशिश हो रही है, वह आधुनिक प्रयोग है। परंपरा से उनका कोई संबंध नहीं है। वम्मोलोटम पुतलीकार स्वयं कुछ गहरे रंग के कपड़े पहिनते हैं। उनकी पुतलियाँ आदमकद से छोटी, परन्तु अन्य शैलियों की काष्ठपुतलियों ने काफी बड़ी होती हैं। उनके सिर पर बड़ी-बड़ी

ईडोनियां रहती हैं, जिनसे पुतलियों की डोरियां बँधी हुई होती हैं। इनकी पुतलियों के हाथों में छड़ियाँ होती हैं जो पुतली परिचालकों के दोनों हाथों में थमी हुई रहती हैं। काठ या पत्थर के किमी ऊँचे मंच पर इनके प्रदर्शन होते हैं। बहुधा एरण्डी या खोपरे के तेल के दीपक से प्रकाशित रंगमंच पर ये प्रदर्शन दिये जाते हैं। विजली या पेट्रोमेक्स की रोशनी इनके लिये अनुकूल नहीं पड़ती। जो नीली-पीली प्रकाश रेखाएँ इन तेलदीपों से परिस्फुटित होती हैं, वे इन पुतलियों को एक विशिष्ट आकर्षक रंग-रूप देती हैं। पुतली परिचालक स्वयं पुतलियों के साथ डम तरह नाचता-कूदता है कि उसकी ईडोनियों से सबद्ध पुतलियाँ हाथ की छड़ियों के भटके से नाना प्रकार के क्रिया-कलाप करने में समर्थ होती हैं। दर्शकों पर इन प्रदर्शनों का ऐसा प्रभाव पड़ता है कि वे पुतलियों को तो देखते हैं परन्तु उनके परिचालकों की तरफ उनका ध्यान नहीं जाता। जापान की बुनराकु पुतलियों की तरह उनका संचालन होता है और इस बात की पुष्टि करता है कि कालान्तर में विश्व की पुतलियों की सभी परम्पराएँ भारत से ही परिपुष्ट हुई हैं। वम्मोलोटम पुतलियों की यह रंगमंचीय प्रणाली बहुत अधिक लोकप्रिय इसलिये भी रही कि दर्शकगण पुतलियों को अधिक से अधिक सख्या में देख सकें। पुतलियों को खुले रूप में पेश करने की यह प्रणाली सर्वाधिक कारगर इसलिये भी हुई कि जनता की पुतली-परिचालकों को पुतली-परिचालन करते हुए देखने की रुचि इसमें परिपुष्ट होती है। इस रंगमंचीय विधि में पुतलियों के अनुपात और दर्शकों की दृष्टि-रेखा के अनुसार ही रंगमंच की ऊँचाई-निचाई का निर्धारण होता है। इसी तरह दर्शकों की मख्या के आधार पर ही प्रकाश-व्यवस्था की जाती है। इस और सर्वाधिक ध्यान इसलिये भी दिया जाता है कि पुतलियों के रंग-रूप, परिचालकों की श्रेष्ठता तथा प्रदर्शन की प्रभावोत्पादकता प्रकाश-व्यवस्था पर ही आधारित हैं।

राजस्थानी कठपुतली नाट्य की रंगमंचीय प्रणाली भी अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। आज तो ये घुमक्कड़ पुतली वाले दो खटिया खड़ी कर के बीच में बाँस के नहारे अपने परदे आदि लगाकर अपना काम पूरा कर लेते हैं परन्तु वयोवृद्ध स्वर्गीय नाथू भाट का कहना था कि उनके पूर्वज किसी समय बड़े-बड़े राजा-महाराजाओं के यहाँ आश्रित थे तथा उनकी पुतलियों के लिये विशिष्ट रंगमंच बनाये जाते थे। विक्रमादित्य के समय तो स्वयं विक्रमादित्य का सिंहासन ही कठपुतलियों द्वारा निर्मित था जो दिन में सम्राट् के सिंहासन के रूप में प्रयुक्त

होता था और रात्रि को वही कठपुतलियों का रगमच बन जाता था। उस सिंहासन में सिंहासनवत्तीसी नामक कठपुतली नाटिका की ३२ ही पुतलियाँ निवास करती थी जो रात को क्रियाशील हो जाती थी। नाथू का कहना था कि हमारे दल एक क्षेत्र से दूसरे क्षेत्र को बड़े लवाज्जमे के साथ जाते थे। उनके पास कई सुसज्जित बैलगाडियाँ तथा हाथी-घोड़े रहते थे, जिन पर हमारी रगमंचीय साज-सज्जाएँ और कठपुतलियाँ देश-देशान्तरो की यात्राएँ करती थी। प्रदर्शन से पूर्व समस्त नगर में एलान कर दिया जाता था और हमारे प्रदर्शन को देखने के लिये जनता लालायित रहती थी। पहले इन पुतलियों के विविध दृश्य उपस्थित करने के लिये कई रगीन यवनिकाओं का प्रयोग होता था। आज राजस्थानी पुतलियों में जो ताजमहल नामक प्रमुख यवनिका का प्रयोग होता है वह किसी समय एक आशिक परदा मात्र था जो केवल मुगलदरवार का दृश्य उपस्थित करता था। इन राजस्थानी पुतलियों के परिवान, अलकरण आदि सच्चे होते थे, जो राजा-महाराजा तथा धनिकवर्ग द्वारा भेंटस्वरूप दिये जाते थे। इन नाट्यों में भी तैलदीपो का प्रयोग होता था जिनसे पुतलियाँ प्रकाशित तो होती ही थीं पर उन पर एक अद्वितीय आभा के दर्शन भी होते थे। उनके दल में लगभग १० पुतलीकार होते थे जिनमें गायन तथा वाद्यवादन के लिये स्त्रियों का उपयोग होता था। उनके प्रदर्शनों में सौ-सौ दो-दो सौ पुतलियाँ काम आती थी और उनकी लम्बाई, ऊँचाई आज की पुतलियों में काफी अधिक होती थी।

आन्ध्र के छायापुतलीकारों का रगमच आज भी बड़ा पेचीदा होता है। एक विशिष्ट तम्बू ताना जाता है जिसके अगले हिस्से पर लगभग १० फुट ऊँचा और १५ फुट चौड़ा पतला सफेद कपडा किसी लकड़ी की चौखट के सहारे तान दिया जाता है। यह तम्बू ऐसा बनाया जाता है कि उसमें अंदर की रोशनी बाहर नहीं जासके और न बाहर की रोशनी अंदर आसके। तम्बू के अंदर परिचालक और परिचालिकाओं का दल अपनी पुतलियों के साथ तैयार रहता है। चूँकि ये प्रदर्शन रात-रात भर चलते हैं, इसलिये अंदर भोजन, निवास आदि का पूरा प्रवधान रहता है। पीछे से एरण्डी या खोपरे के तैल के दीपक की रोशनी परदे पर फेंकी जाती है। विविध दृश्यों के अनुसार परदे के इर्दगिर्द वृक्ष, पहाड़, मकान, भोपड़ी आदि के कटे हुए सावन परदे पर काटों के महारे पिरो दिये जाते हैं और बीच में पुतलियाँ परिचालित होती हैं। पुतलियाँ खड़े हुए परिचालकों के हाथ में रहती हैं, इसलिये जमीन से उनकी ऊँचाई अनायास ही चार-पाच फीट हो जाती है ताकि दर्शकों को देखने में पूरी

सुविधा रहे। चर्मपुतलीकार केवल एक-दो प्रदर्शन के लिये ही किसी क्षेत्र में नहीं जाते। वे कम से कम १५ दिन का निवास तो एक स्थान पर करते ही हैं। उनके द्वारा प्रस्तुत की गई रामायण, महाभारत तथा भागवत कथाएँ रात-रात भर तो प्रदर्शित होती ही हैं, परन्तु विशिष्ट परिस्थितियों तथा जनरुचि को देखकर वे कथाप्रसंगों के विस्तृत रूप कई दिनों तक भी प्रदर्शित करते हैं। ये छायानाट्य किसी समय आन्ध्र और कोचिन के विशिष्ट जनरजन के साधन थे और हज़ारों की संख्या में जनता उनका आनन्दलाम लेती थी।

उड़ीसा की पुतलियों का नाट्यमंच लगभग राजस्थानी पुतलियों जैसा ही होता है। अन्तर केवल दृश्यावलियों तथा परदों का है। राजस्थानी पुतलीकार मध्यकालीन इतिहास, रस्मरिवाज तथा कथाप्रसंगों से बहुत अधिक प्रभावित थे इसलिए उन पर मुगली तथा राजस्थानी कला की विशिष्ट छाया दृष्टिगत होती है। उड़ीसा के कलाकारों पर अभी भी धार्मिक परम्पराओं का विशेष पट है तथा रगमचीय साज़-सज्जाओं में मदिरो की पिछवाई, भालर, कमलवेल, कलशपक्ति, हस्तीकतार आदि विशिष्ट चित्राकन के प्रकार प्रयुक्त होते हैं। पुतली की आकृतियों में जगन्नाथपुरी के मंदिर में प्रतिष्ठापित मूर्तियों की विशिष्ट आकृतियों का मान स्पष्ट होता है। ये पुतलियाँ किसी समय मदिरो के प्राणण में ही प्रदर्शित होती थी, अतः मदिरो के वैभव की उन पर स्पष्ट छाप है।

जयपुर (उड़ीसा) में आज भी अनेक कठपुतली-परिवार अपनी पुतलियों को आधुनिक प्रभावों से वंचाकर दीन-हीन अवस्था में मौजूद हैं। इनके घरों में पुरातन कठपुतलियों के अनेक संग्रह आज भी विद्यमान हैं तथा जिन विशिष्ट सुसज्जित रगमचों पर वे कालान्तर में प्रदर्शित होती थी, उनके ध्वसावशेष अब भी उनके घर के अटारे में परिलक्षित हो सकते हैं। भारतीय नाट्यसंघ के दिल्ली स्थित कठपुतली संग्रहालय में इन पुरातन पुतलियों और उनकी साज़-सज्जाओं के अनेक अवशेष बड़े सुन्दर ढग से प्रदर्शित किये गये हैं। यूरोपीय संग्रहालयों में भी इन पुतलियों के अनेक नमूने बड़े कलात्मक ढग से संगृहीत हैं। लेखक ने अपनी यूरोपीय यात्रा में म्युनिक स्थित स्टूट संग्रहालय में, जो विश्व का सर्वश्रेष्ठ कठपुतली संग्रहालय है, राजस्थानी, उड़ीसी, भारतीय छायापुतली आदि के अनेक ऐसे नमूने देखे हैं जो भारत में भी उपलब्ध नहीं हो सकते हैं। भारतीय पुतलियों की रगमचीय साज़-सज्जाओं के भी कई नमूने वहाँ विद्यमान हैं।

भारतीय पुतलियों का चरम उत्कर्ष देखने तथा उनके अति पुरातन वैभव के दर्शन करने के लिये हमें जावा, सुमात्रा तथा इण्डोनेशिया की पुतलियों का अध्ययन करना पड़ेगा। पुतलियों की इतनी परिपक्व और सुन्दर विरासत उन्हें भारत से ही प्राप्त हुई है। अतः इतना ही है कि हम भारतवासियों ने उस वैभव को खो दिया है और इन पूर्वी-दक्षिणी एशियाई देशों ने अपनी प्रतिभा द्वारा उस वैभव की अभिवृद्धि की है। रूमानिया में होने वाले द्वितीय एव तृतीय अंतर्राष्ट्रीय कठपुतली ममारोहो में लेखक को इन देशों की पुतलियाँ देखने और उनके अध्ययन करने का सुअवसर प्राप्त हुआ था। उनके कथा-प्रसंग, पुतलियों की साज-सज्जा, नाट्यविधा, प्रस्तुतीकरण आदि भारत की ही देन हैं। जिस उच्चस्तरीय नाट्य-स्वरूप के रूप में वे आज भी वहाँ प्रतिष्ठित हैं, उसी तरह भारत में भी उनका किसी समय परम आदर था। इन देशों की भारतीय पुतलियाँ मानवीय नृत्य की टक्कर लेती हैं। मानवीय नाट्यविधायें जितनी आज इन देशों में विकसित हैं उतनी ही कठपुतलियों का वहाँ विकास हुआ है।

भारतीय नाट्य की जननी कठपुतलियाँ हमारे देश में जिस स्थिति में आज विद्यमान हैं उससे यह कल्पना नहीं करनी चाहिये कि हमारी पुरातन पुतलियाँ भी इसी तरह पिछड़ी हुई और अविकसित थीं। मानवीय नाट्य की लगभग सभी विधायें पुतलियों की कल्पना से ही साकार हुई हैं। उन्हीं पुतलियों ने मानवीय पात्रों को वाचन की शक्ति प्रदान की है। मानवीय पात्रों की साज-सज्जाओं, उनके रंग, परिधान, अलंकरण आदि का पूर्ण प्रभाव है। मानवीय पात्रों के इन सब आंगिकी साज-सज्जाओं के प्रयोग सर्वप्रथम पुतलियों पर ही हुए। वाचन तो सर्वप्रथम पुतलियों पर ही आरोपित किये गये। नर्तन आदि की भंगिमाओं का परीक्षण भी सर्वप्रथम पुतलियों पर ही हुआ। रगमचीय प्रस्तुतीकरण तो मानवीय नाट्यों ने ज्यों का त्यों कठपुतलियों से ही ग्रहण किया है। ऐसा ज्ञात होता है जैसे कि किसी स्वरूप को सजाने तथा उसे विविध क्रिया-कलापयुक्त बनाने के लिये सर्वप्रथम पुतलियों के रूप में मोडल (Model) बनाये गये तथा उन पर रंग, परिधान, आकृति सृजन आदि के पूर्व प्रयोग करके ही मूल मानवीय पात्रों को रगमच पर लाया गया। पुतलीनाट्य जब देश में परिपक्व हुए, उनमें जनरजन तथा जनशिक्षण की पूर्ण सामर्थ्य आई तथा उनकी समस्त विधायें चरमोत्कर्ष पर पहुँची तभी भारतीय नाट्य ने हमारे देश में जन्म लिया। यद्यपि मानवीय नाट्य किसी भी तरह पुतलीनाट्य की हूबहू अनुकृति नहीं है फिर भी उसकी समस्त प्रेरणा पुतलीनाट्य से प्राप्त हुई, इसमें

कोई संदेह नहीं है। यही कारण है कि पुतलियों का प्रतिनिधि संस्कृत नाट्य का सूत्रधार न केवल साधारण पात्र है, बल्कि वह समस्त मानवीय नाट्य का निदेशक भी माना गया है।

लोकनाट्यों की विशेषताएँ

अन्य लोककलाओं की तरह ही किसी भी लोकनाट्य का कोई विशिष्ट रचयिता नहीं होता। वह समस्त समाज की अभिव्यक्ति का प्रतीक तथा अनेक प्रतिमाओं के सम्मिलित चमत्कार का एक साकार स्वरूप होता है। उसमें जन-जीवन की भावनाओं तथा उपलब्धियों की प्रतिच्छाया होती है तथा नाटक की सफलता-असफलता का भागीदार समस्त समाज होता है।

आज हमारे देश में जो विविध क्षेत्रीय नाट्य उपलब्ध होते हैं, उनमें अधिकांश तो ऐसे हैं, जो विशिष्ट लेखकों की देन हैं और जिन्हें लोकनाट्यों की सजा आवश्यक दी जाती है, परन्तु वास्तव में वे उस श्रेणी में नहीं आते हैं। लोकगीतों की तरह लोकनाट्यों के स्वाभाविक सृजन की प्रक्रिया इतनी सहज और सरल नहीं है। लोकगीत एक व्यक्ति की प्रतिमा की उपज है, जो वाद में अनेक सामाजिक प्रतिमाओं के समिश्रण से लोकगीतों का दर्जा प्राप्त करता है। परन्तु नाट्य प्रारम्भ से ही किसी भी व्यक्तिविशेष की उपज नहीं हो सकता। उसका प्रारम्भ ही सामाजिक प्रतिमा की उपज है। गीत की तरह उसकी उत्पत्ति व्यक्ति से नहीं होकर समष्टि से होती है।

समष्टिगत सृजन एक अत्यंत जटिल और उलझी हुई प्रक्रिया है। समाज जिन धार्मिक, सामाजिक तथा राजनैतिक भावनाओं से आक्रान्त रहता है उनकी गहरी छाप सामाजिक मानस पर अंकित हो जाती है और मनुष्य के जीवन का प्रत्येक पक्ष उनसे ओतप्रोत रहता है। यदि वह सामाजिक भावना प्रबल धार्मिक चेतना के रूप में प्रकट होती है और उसका लगन किसी महान् धार्मिक व्यक्तित्व से है, जो समाज का धार्मिक नेतृत्व ग्रहण कर लेता है, तो समस्त समाज उस व्यक्तित्व से अत्यधिक प्रभावित होता है। उसके अवसान के बाद भी उसका यह लौकिक व्यक्तित्व आध्यात्मिक व्यक्तित्व बन जाता है। जनता उसे अपनी अटूट श्रद्धा और भक्ति का पात्र बना लेती है, उसकी गुण-गाथाएँ गाने लगती हैं तथा उसकी स्मृति में पर्व, समारोह मनाती हैं। उसके व्यक्तित्व के सबंध में गीत रचती हैं, स्मारक बनाती हैं, पूजा अर्चन करती हैं। अर्चन, स्मरण के ये ही विविध साधन अनुकृतिमूलक बनकर विशाल जन-समूह के बीच नर्तन, गायन तथा कथा-प्रवचन के रूप में लेते हैं। शनैः शनैः

ये ही गीत, प्रवचन, भजन, कथोपकथन आदि उस व्यक्तिविशेष के जीवन संबंधी प्रसंगों की भाँकियों का स्वरूप ग्रहण कर लेते हैं। गेय बोल को गायक स्वर देता है। स्वागो तथा अनुकृतिमूलक भाँकियों को भाषाकार सवाद प्रदान करता है, विविध क्रियामूलक प्रसंगों को नर्तक पदचापो में बाँधकर क्रियाशील बनाता है तथा भाँकीकार की कल्पना को सामाजिक मस्तिष्क रंगमंच पर प्रस्तुत करता है।

ऐसे भीमकाय, राष्ट्रीय तथा बृहत् सामाजिक महत्त्व के नाटक किसी भी समाज या राष्ट्र के जीवन में युगों से चले आ रहे हैं। प्रत्येक सवेदनशील तथा आक्रान्त क्षणों में इन बृहत् नाटकों का कलेवर उत्तरोत्तर बढ़ता जाता है। उनमें प्रयुक्त गीतों में ताकत आती है। उनके कथोपकथन तथा नृत्य परिपक्व होते रहते हैं और कालान्तर में किसी आध्यात्मिक तथा सामाजिक महत्त्व के व्यक्तित्व के इर्द-गिर्द एक अत्यन्त समर्थ नाटक गुंथता जाता है जो आधे दिन विशिष्ट प्रसंगों पर अभिनीत होकर उस युगप्रवर्तक नेता की स्मृति और शिक्षा को कायम रखता है। ऐसे नाट्यों में यह पता नहीं लग सकता कि उनके गीत किसने लिखे हैं, कथाप्रसंग का चयन किमने किया है तथा कथोपकथन किस व्यवस्था से नाटक को सार्थक और जोरदार बनाता है। ऐसे नाटक बहुक्षेत्रीय, दीर्घजीवी तथा बहुसंख्यक जनता को प्रभावित करनेवाले होते हैं।

ऐसे स्थाई मूल्य वाले दीर्घजीवी नाटक अधिकांश धार्मिक व्यक्तित्व के साथ ही गुंथे हुए होते हैं और उनका प्रचार और प्रसार क्षेत्र भी बड़ा होता है। सामाजिक व्यक्तित्व पर आधारित नाटक सख्या में न्यून और प्रभाव में सशक्त नहीं होते। ऐसे व्यक्तित्व बहुधा विवादास्पद होते हैं। समाज के किसी एक वर्ग को उनके सिद्धान्त ग्राह्य होते हैं तो दूसरे के लिये वे ही निरर्थक और घातक सिद्ध हो सकते हैं। समाज का प्रगतिशील पक्ष ऐसे व्यक्तित्व का पुजारी होता है और अप्रगतिशील लोग उसके घोर विरोधी होते हैं। यही कारण है कि वास्तविक लोकनाट्यों की सूची में सामाजिक नाटकों की संख्या बहुत कम होती है। बहुधा तो ऐसे सामाजिक तत्त्व धार्मिक नाटकों के साथ ही जुड़े रहते हैं क्योंकि समाज को आदेश-निर्देश का कार्य सर्वदा ही धर्माचार्यों के जिम्मे रहा है। भारत की सांस्कृतिक और सामाजिक परम्परा में समाज-सुधार और धर्माचरण में पहले कोई विशेष अन्तर नहीं था। धर्म के आचरण तथा परंपरागत धर्मपरिपाटी के अनुशीलन पर आधारित समाज-सुधार ही समाज-सुधार समझा जाता था। निरे समाज-सुधार की बातें कहने वाले तथा तद्विषयक आचरण

करने वाले का प्रभाव समाज पर विशेष गहरा नहीं होता था। इसी तरह अनेक ऐतिहासिक प्रसंग, जिनमें धर्म तथा राष्ट्र के लिये त्याग, तपस्या तथा वलिदान के कृत्य जनता के हृदय पर अमिट छाप छोड़ते हैं कभी-कभी जन-रुचि को पा जाते हैं और वे भी भाँकियो, समारोहों तथा स्मृति-दिवसों का रूप धारण कर लेते हैं। उनका एक अत्यन्त स्थूल रूप पहले खेल-तमाशों के रूप में जनता के समक्ष आता है, तत्संबंधी गीतों की प्रारम्भिक धुन में अनेक धुनें मिल जाती हैं, नृत्य की पदचापों में अनेक चापें आत्मसात् होती हैं, एक चरित्र के अभिनय के लिये अनेक पात्र रगस्थली में उतर आते हैं तथा इस प्रकार के प्रारम्भिक रूपों की रूपरेखा निर्धारित करने के लिये समस्त जनमानस तैयार रहता है।

मौलिक लोकनाट्यों का विकास उक्त कथन के अनुसार होता रहता है। जनमानस की रुचि तथा अन्य मनोरजनात्मक तत्त्वों तथा साधनों के अनुसार उनमें परिवर्तन होता रहता है। उदाहरण के रूप में उत्तरप्रदेश की पुरातन रामलीला ही को लीजिये। वह मूलरूप में कुछ और ही थी परन्तु कालान्तर में पारसी नाटक तथा अन्य नाट्य-प्रकारों के प्रभाव से उसमें दृश्यावलियों के परदों का उपयोग होने लगा और बहुस्थलीय वास्तविक स्थितियों पर प्रदर्शन होने की अपेक्षा उसका प्रदर्शन एक ही रगमच पर पारसी नाटकों की तरह होने लगा। कलेवर की दृष्टि से भी इन रामलीलाओं ने तुलसीकृत रामायण से अपना कथोपकथन प्राप्त किया। सर्वाधिक परिवर्तन तो यह हुआ कि उनका सामाजिक प्रदर्शनकारी रूप व्यवसायिक रामलीलाओं में परिवर्तित हो गया।

मथुरा-वृन्दावन की रासलीलाओं ने भी अपनी मौलिक नृत्यशैली को कथकनृत्य-शैली में परिवर्तित कर दिया और उनके लोकधर्मी स्वरूप को शास्त्रीय संगीत की ध्रुपद-शैली में अत्यधिक प्रभावित किया। वृन्दावनी रासलीला का आधुनिक स्वरूप वास्तव में उसके उस मौलिक लोकधर्मी स्वरूप में नहीं है जो आज भी गुजरात के 'रासडो, गरवारास' राजस्थान की 'रासधारी' तथा 'रासक' में विद्यमान है। वह धीरे-धीरे आचार्यों और पंडितों के ससर्ग से प्रायः शास्त्रीय स्वरूप बन गया। इसी तरह बंगाल की जात्रा का भी पूरा रूपान्तर हो गया। एक समय ये जात्राएँ, खेलकूद, स्वांग, कीर्तन, सवाद, गीतों के रूप में तथा भक्तजनों की यात्रा के रूप में थीं जिनमें भक्तजन अपने इष्टदेव की विविध भाँकियों को अपने यात्राकाल में प्रदर्शित करते चलते थे। चैतन्य महाप्रभु के समय तक भक्तजन कृष्णभक्ति को प्रधानता देने लगे और ये सभी

यात्राएँ कृष्ण-जीवन से सवधित हो गईं । धीरे-धीरे इन यात्राओं ने भी अन्य लोकनाट्यों की तरह ही समकालीन नाट्यशैलियों से प्रभाव ग्रहण करना शुरू किया । ये यात्राएँ व्यवसायिक मञ्चलियों की घग्गेहर बन गईं और रईसों और धनिकों के मनोरंजन का माध्यम बन जाने के कारण उनमें अनेक आधुनिक विषय समाविष्ट हो गये । मेवाड़ प्रदेश की रासधारी, जो किसी समय राम, कृष्ण जीवन सवधी प्रसंगों की एक अत्यन्त लोकरजनकारी सामुदायिक नाट्यशैली थी, आज राजा केमरीसिंह, अमरसिंह राठौड़ आदि ऐतिहासिक पुरुषों के कथा-प्रसंग अपनाते लगी है ।

इस तरह सैंकड़ों वर्षों के निरन्तर प्रयोग-उपयोग से धार्मिक तथा अनुष्ठानिक नाटक विशेष स्वरूप धारण करने लगते हैं और उनके अग्र-प्रत्यग विकसित होने लगते हैं । इनकी शैलीगत नीवें गहरी होने लगती हैं और उनके प्रचार-प्रसार क्षेत्र की अभिवृद्धि के साथ ही वे जीवन के साथ अनुष्ठान की तरह जुड़ जाते हैं । उनकी अभिनय, रचनाविधि, प्रस्तुतीकरण, गायन, नर्तन तथा रगमचीय प्रकटीकरण की शैली भी रूढ़ होने लगती है । उनकी धुनें निर्धारित हो जाती हैं, तथा भावामिव्यजनकारी नृत्य-मुद्राएँ भी निश्चित हो जाती हैं । कवित्त तथा गीत-रचना के विविध छन्द-प्रकार भी एक विशिष्ट परम्परा में पड़ जाते हैं, वाद्य-वादन आदि के निश्चित बोल, परन्तु आदि नियमों में बँध जाते हैं । ऐसी एक प्रगाढ़ सारगर्भित और अनुभवगत परम्परा कायम होने के बाद अनेक ऐसे रचयिता भी प्रकट हो जाते हैं जो स्वयं उक्त मर्यादाओं में रहकर नाट्यरचना करने लगते हैं । उनके गीत, कवित्त आदि परम्परागत धुनों तथा छंदों में ही रचे जाते हैं । उनकी नाट्य प्रस्तुतीकरण की शैली भी वही होती है । केवल विषय का चुनाव रचयिता अपनी इच्छा के अनुसार करते हैं । ऐसे स्वरचित नाट्य भी आजकल लोकनाट्यों में ही शुमार होते हैं । यद्यपि उनकी रचनाविधि सामाजिक कसौटी पर नहीं उतरी है फिर भी उनमें पारपरिक तथा शैलीगत साम्य होने के नाते उन्हें भी विद्वानों ने लोकनाट्य ही माना है ।

पिछले १०० वर्षों में लिखे हुए राजस्थान के लगभग सभी लोकनाट्य (ट्याल) ऐसे हैं, जिनके साथ विशिष्ट लेखक जुड़े हुए हैं और जिनके नामों से ही उनके ट्याल चलते हैं । ये सभी ट्याल उत्तरप्रदेश की रामलीला, रासलीला, बगाल की जात्रा, दक्षिण भारत के यक्षनाट्य तथा यक्षगान की तरह अनुष्ठानिक नाट्य नहीं हैं, फिर भी शैलीगत परम्परा का उनमें निभाव होने के कारण वे लोकनाट्य ही में शुमार हैं । इन स्वरचित लोकनाट्यों में कुछ

ऐसे भी हैं, जो प्रदर्शित होने पर लोकरुचि को पकड़ लेते हैं और जनता उनके कलेवर को बढ़ाती जाती है। अकुर रूप में लिखा हुआ या पनपाहुआ ऐसा नाटक कालान्तर में कल्पवृक्ष के रूप में विकसित होता है और वैयक्तिक प्रतिभा के बदले वह सामाजिक प्रतिभा का प्रतीक बनता है। ऐसी स्थिति में ऐसे नाटकों का लेखक प्रकट रूप में अवश्य रहता है, परन्तु वास्तव में वह समाज ही का प्रतिनिधित्व करता है। ऐसे लेखक, जो अपने मूल नाटक में समाजीकरण का स्वागत करते हैं और अपना व्यक्तित्व उनमें तिरोहित कर देते हैं, वे समाज द्वारा पूजे भी जाते हैं और उनकी कृति अत्यधिक फलती-फूलती भी है। समाज द्वारा उपलब्ध हुई इस ख्याति को भी वे समाज ही को देते हैं, परन्तु ऐसे लेखक, जो अपनी कृति में सामाजिक प्रतिभा का स्वागत नहीं करते, उसमें किसी प्रकार का सशोधन-परिवर्धन स्वीकार नहीं करते, उनकी कृति उनके जन्म के साथ ही मर भी जाती है।

मध्यप्रदेश के माच और तुरी कलगी के अनेक खेल ऐसे हैं जिन पर विशिष्ट लेखकों के नाम अंकित हैं। महाराष्ट्र में भी कई तमाशे विशिष्ट लेखकों द्वारा लिखे गये हैं। उनमें से कुछ तो विकास की इस चरम सीमा तक पहुँच चुके हैं कि वे थियेट्रो में आधुनिक नाटकों की तरह ही खेले जाते हैं। बगाल और आसाम की कई जात्राएँ भी आधुनिक साज-सज्जाओं के साथ थियेट्रो में खेले जाने लगी हैं। लोकनाट्यों का यह आधुनीकरण उनके लिये विकृतिमूलक न होकर निश्चय ही विकासमूलक है। उन्हें समाज के बौद्धिक तत्त्वों का आश्रय मिल जाने से वे विकासोन्मुख हैं। हीर रांभा, सोहनी महिवाल, मूमल महेन्द्र, ढोला मारु, मीरा मगल जैसे पजाबी और राजस्थानी लोकनाट्य भी शिक्षित समाज का ध्यान आकर्षित करने लगे हैं और उन्हें नया जीवन मिला है। इसी तरह आन्ध्र, कन्नड़ तथा केरल देश के यक्षगान, यक्षनाट्य, कथकली तथा कामनकोट्ट नाट्य जो कि उत्तर भारतीय लोकनाट्यों से कहीं अधिक संस्कृत नाटकों से प्रभावित हैं, आधुनिक रंगमंच की अनेक परम्पराओं को अपने में समाविष्ट कर अधिक प्राणवान बन गये हैं। गुजरात के प्रमुख नृत्यकार श्रीयुत जयशंकर सुन्दरी ने तो भवाई नाटक को आधुनीकरण के रंग में इस तरह रंगा है कि उसमें पुनः जीवन का संचार हुआ है।

विशुद्ध लोकनाट्य की कृतियाँ वे हैं जिन पर किसी लेखकविशेष का नाम जुड़ा नहीं रहता और जिनके प्रसंग विस्तृत जनमानस पर युगों से अंकित रहते हैं। ऐसे नाटक बहुधा अलिखित होते हैं। उनके कथानक सर्वविदित

धार्मिक, आध्यात्मिक तथा ऐतिहासिक प्रसंग होते हैं। ये नाटक बहुधा विशुद्ध खल और पथ-विचलित जनता के समक्ष मानवीय आदर्श उपस्थित करने के लिये अवतरित होते हैं। इन नाटकों की परम्परा बहुत पुरानी होती है और वे राष्ट्रीय और सामुदायिक महत्त्व के नाटक होते हैं जो बहुधा किन्हीं विशिष्ट प्रसंगों तथा अनुष्ठानिक पर्वों पर खेले जाते हैं। इन नाटकों के कथानक तथा उनके द्वारा निरूपित आदर्श और उनकी परम्परागत मान्यताएँ इतनी प्रबल होती हैं कि उनके अभिनय में विशिष्ट रंगमंचीय उपकरणों तथा प्रदर्शनात्मक दक्षता द्वारा जनता को प्रभावित करने की आवश्यकता नहीं होती। वे बहुधा ऐसे महापुरुषों की जीवन-घटनाओं से संबंधित रहते हैं, जिन्हें समाज युगों से प्रगाढ़ स्नेह और श्रद्धा की दृष्टि से देखता है।

लोकनाट्यों में धार्मिक तथा सामाजिक आदर्श उपस्थित करने वाले नाटकों के अलावा ऐसे नाटक भी बहुत प्रचलित हैं, जिनमें कभी-कभी सामाजिक आदर्शों की पूरी-पूरी अवहेलना रहती है। इन नाटकों में श्रुतिगारिक पक्ष की प्रधानता रहती है तथा जीवनादर्शों से कहीं अधिक पारिवारिक आनन्द तथा हलके-फुलके मनोरंजन की ओर सबसे अधिक ध्यान रहता है। कभी-कभी समाज का मनचला वर्ग ऐसे नाटकों के इन असामाजिक तत्त्वों पर अनायास ही आकर्षित हो जाता है और उनके साथ अपनी कुप्रवृत्तियों और चेष्टाओं को आत्मसात कर लेता है। ऐसे प्रसंगों में अनेक असामाजिक तत्त्वों को प्रश्रय मिलता है। नाट्य में प्रकट होने वाली कुलटा नारी सती स्त्री से कहीं अधिक लोकप्रिय बन जाती है। लुटेरा पात्र ईमानदार पात्र से अधिक पसन्द किया जाता है। इश्कमिजाज नौजवान पात्र चरित्रवान युवक पात्र से वाञ्छी ले जाता है। विवाहित स्त्री-पात्र से कहीं अधिक छिप-छिपकर प्रेम करने वाली मनचली स्त्री-पात्र दर्शकों के मन की साम्राज्ञी बन जाती है। राजस्थान के इश्कवाज पनवाड़ी, छैला दिलजान, छोटा बालम नामक ख्याल तथा मध्यप्रदेश के माचो में छवीली मटियारिन तथा नौटकियों में आँख का जादू, जवानी का नशा, सियाह पोश आदि लोकनाट्य भी इसी कोटि के हैं। रात-रात भर अमल्य जनता इन नाटकों के प्रदर्शनों का लाभ लेती है, उनकी स्वरलहरियों तथा नृत्यभंगिमाओं से आत्मविभोर हो जाती है। ये नाटक कला की दृष्टि से अत्यधिक कुशल नाटक होते हैं और दर्शकों उनकी अदायगी की कलात्मक कारीगरी में इतने उलझ जाते हैं कि उनके हीन चरित्रनायकों का उन पर कोई कुप्रभाव नहीं पड़ता। ये अतिशय मनोरंजनकारी नाट्य दर्शकों को नाच, गान,

हैं, मञ्जाक ही में इतना उलझा देते हैं कि ये असामाजिक चरित्र उन पर कोई प्रभाव नहीं डालते। पतिव्रता दर्शक स्त्रियाँ भ्रष्ट नाट्य-पात्र को घृणा से नहीं देखती, ईमानदार दर्शक वेईमान नाट्य पात्र का तिरस्कार नहीं करता। वह खूब जानता है कि समस्त नाटक में इन सब पात्रों की सृष्टि केवल मनोरजन के लिये हुई है और वे सब असल नहीं हैं, नकल हैं। दर्शक यह भी खूब जानता है कि ये नाटक, जो समाज का कुत्सित चित्र प्रस्तुत करते हैं, मनुष्य की आँखें खोलने के लिये हैं और पथभ्रष्ट को उनसे सतर्क रहने का सबक सिखलाते हैं।

इन नाटकों के अत्यधिक शृंगारिक तथा असामाजिक कुप्रभावों का प्रतिशोध करने के लिये उन्हें अतिशय कलात्मक और प्रभावशाली होना आवश्यक होता है। इन नाट्यों के अभिनेता अतिशय कलाप्रवीण, नाट्यमर्मज्ञ एवं कुशल प्रदर्शक होते हैं। वे बहुधा व्यवसायिक मडलियों द्वारा ही प्रदर्शित होते हैं। इन नाटकों में भी वे ही नाटक सर्वाधिक लोकप्रिय होते हैं, जिनमें अधिकाधिक सामाजिक गुण विद्यमान हो और जिनके क्रमवद्ध सृजन में समाज का अधिकाधिक हाथ हो तथा जिनका प्रत्यक्ष लेखक केवल निमित्तमात्र हो। ऐसे नाटक निम्न आदर्शी होते हुए भी जनता के कठों के हार होते हैं तथा उनके कुचरित्र तथा कुत्सित पात्र भी जनता की रुचि को पकड़ लेते हैं।

समाज के बौद्धिक तथा सांस्कृतिक विकास के साथ ही इन नाटकों की अभिवृद्धि होती रहती है और समाज के कलात्मक स्तर के अनुसार ही उनका कलात्मक स्तर बढ़ता रहता है। वे चाहे कितने ही उन्नत हो जावें, कितनी ही कलामर्मज्ञ व्यवसायी मडलियाँ उनका उपयोग करें, परन्तु वे अपना लोकधर्मों गुण नहीं छोड़ते। बंगाल की अनेक जात्राएँ, महाराष्ट्र के कई तमाशे और आंध्र तथा कन्नड के यक्षनाट्य आधुनीकरण की प्रक्रिया से श्रोतप्रोत होकर थियेटरो और नाट्यगृहों में प्रदर्शित होने लगे हैं। केरल का कथकली और आंध्र तथा कर्नाटक का यक्षगान-नाट्य सैकड़ों वर्षों की सामाजिक तथा लोकधर्मों परम्पराओं के साथ ही पिछली १८ वीं शताब्दी से शास्त्रीय तत्त्वों को ग्रहण करने में सलग्न हैं। परिणाम यह हुआ कि इनके प्रदर्शनो में अत्यधिक कलाप्रवीणता और मर्मज्ञता की आवश्यकता होती है और अनेक शास्त्रीय जन उन्हें शास्त्रीय नाट्यों में भी शुमार करने लगे हैं। परन्तु इनकी समस्त शास्त्रीय विशेषताएँ और नाट्यविधाएँ आज भी जनसुलभ रुचि के अनुसार ही प्रगति पर पहुँची है, इसलिये वे इतनी उन्नत अवस्था में भी लोकनाट्यों में ही शुमार हैं। दक्षिण

भारतीय जनता की बौद्धिक और कलात्मक रुचि इतनी बढी हुई है, इसलिये उसकी समस्त लोककलाएँ धीरे-धीरे शास्त्रीय कलाओं के समकक्ष पहुँचने की कोशिश में हैं। वृन्दावन की रासलीलाएँ भी बड़े-बड़े समृद्ध वैष्णव मन्दिरों के सम्पन्न वातावरण में बड़े-बड़े पंडितों और ब्राह्मणों द्वारा परिपोषित होने के कारण शास्त्रीय तत्त्वों से भारी-भरकम हो गई हैं, फिर भी उनका प्रस्तुतीकरण का ढंग और दर्शकों की अभिरुचि को देखते हुए वे अभी भी लोकनाट्य की श्रेणी में ही आती हैं। उड़ीसा की उड़ीसी नृत्यनाट्य-शैली, जिसका विकास अनेक उड़ीसी यात्राओं तथा कुचपुडी शैली के नाट्यों के रूप में पिछले वर्षों में हुआ है, पुरी के मंदिरों में आचार्यों के ससर्ग से शास्त्रीय तत्त्वों को अपनाने लगी हैं। इसके लोकतत्त्व बड़ी तेजी से लुप्त हो रहे हैं। आज तो ये नृत्यनाट्य न तो लोकशैली ही में गुमार हैं न शास्त्रीय शैली में ही।

लोकनाट्य का समाजीकरण एवं व्यवसायीकरण

लोकनाट्यों का सृजन सर्वदा ही एक प्रबल सामाजिक प्रक्रिया है। किसी विशिष्ट सामुदायिक प्रसंग पर उनका अभिनय होता है। अनेक सामाजिक प्रतिभाएँ उनका मिलकर प्रदर्शन करती हैं। उनके लिये विशिष्ट रगमच बनाया जाता है तथा प्रदर्शन सबधी सभी सामग्रियाँ जुटाई जाती हैं। अभिनेता अपनी पोशाकें स्वयं लाते हैं। संगीतकार अपना सार्वजनिक कर्तव्य निभाने के लिये साजों के साथ अपनी सेवाएँ देते हैं। गाँव का रगरेज नि शुल्क पोशाकें रंग देता है। दर्जी नि शुल्क कपड़े सीता है। रोशनीवाला नाई नि शुल्क रोशनी का प्रवन्ध करता है। गाँव का हलवाई अपनी तरफ से नि शुल्क जलपान का आयोजन करता है। गाँव का खाती रगमच बनाने में अपनी नि शुल्क सेवाएँ प्रदान करता है। गाँव के भंगी, मिश्री आदि भी सफाई तथा छिड़काव में किसी से पीछे नहीं रहते। सामाजिक स्तर पर इन नाटकों का प्रदर्शन होता है। इसलिये सभी कलाकार खुलकर अपना प्रदर्शन करते हैं और उनकी अभिनयात्मक दुर्बलता की ओर कोई भी ध्यान नहीं देता। यदि कोई अभिनेता गाने में कमजोर है तो दर्शक तुरन्त गाकर उसकी कमजोरी को छिपा देते हैं। यदि किसी नृत्यकार की नृत्य-अदायगी ठीक नहीं है तो दर्शकों में से कोई प्रवीण कलाकार रगमच पर चढ़कर उसकी कमी को पूरी कर देता है। इस तरह नाटक के समस्त गुण-दोष जनता के गुण-दोष बन जाते हैं और दर्शक-प्रदर्शकों के बीच एक भारी सहानुभूति का वातावरण परिलक्षित होता है।

इस तरह सामुदायिक स्तर पर प्रदर्शित होनेवाले नाटको में कुछ नाटक ऐसे भी होते हैं, जो जनरुचि को सर्वाधिक पकड लेते हैं। उनकी रचना तथा गीतनृत्य-विधि में एक विशेष आकर्षण होता है। उनके सफ़्त प्रदर्शन में कभी-कभी प्रवीण गायक तथा नर्तक की आवश्यकता होती है तो गाँव के लोग स्वयं किसी निकटवर्ती गाँव या शहर से किन्हीं प्रवीण कलाकारों को रंगमंच पर लाते हैं और उनकी सेवाएँ निशुल्क या सशुल्क उपलब्ध करते हैं। ऐसे कलाकार कुछ ही समय में अपनी कलात्मक अदायगी के कारण चमक उठते हैं और गाँव-गाँव, नगर-नगर में होनेवाले ऐसे प्रदर्शनों में वे बुलाये जाते हैं। उनके बिना वे प्रदर्शन फ़व्वते भी नहीं हैं और जनता भी उन्हीं का नाम सुनकर कोसों दूर से दर्शनार्थ उमड पडती है। धीरे-धीरे लोकरुचि तथा जनता का आग्रह देखकर ही ये विशिष्ट कलाकार अपनी नाट्य मडलियाँ स्वयं बना लेते हैं और पूर्वप्रचलित लोकनाट्यों में नानाप्रकार के रंग भरकर उनको अत्यधिक चमत्कारिक बनाते हैं। प्रचलित नाट्य गीतों को वे अत्यन्त आकर्षक ढंग से गाते हैं और उनकी स्वररचनाओं को अत्यधिक मनोरञ्जक बनाते हैं। नृत्यों को वे अत्यधिक चमत्कारिक करके प्रस्तुत करते हैं। उनके स्वयं के सान्निध्ये होते हैं जो अत्यधिक चमत्कारिक ढंग से वजाते हैं और प्रवीण कलाकारों की अदायगी में चार चाँद लगाते हैं। इस तरह के व्यवसायिक प्रयोग से नाट्य अत्यधिक परिपुष्ट होता है और जनरुचि को अपनी ओर आकर्षित करता है। इस प्रक्रिया से नाटक का कलेवर भी बढता है और उसके अनेक अंग, जो सामुदायिक स्तर पर परिपुष्ट नहीं होते हैं, परिपक्व हो जाते हैं। इन नाटकों की प्रदर्शन-विधि अधिक पुष्ट बनती है और समाज में बिखरे हुए अनेक प्रवीण कलाकार नाटक को अपना व्यवसाय बना लेते हैं। इस तरह अनेक नाट्य मडलियाँ कुछ ही समय में निखर पडती हैं और पारस्परिक होड के कारण नाटकों में भी अधिकाधिक रंग भरने लगता है। सामाजिक स्तर के नाटकों की तरह ये व्यवसायिक नाटक बिखरे हुए नहीं होते। उनमें पर्याप्त मात्रा में कसावट आ जाती है। नाटकों के गीत, नृत्यों में जो पुनरावृत्ति का दोष रहता है वह दूर हो जाता है और उनकी जगह नवीन गीत, नृत्यों का समावेश होता है।

ये नाटक भी रात-रात भर चलते हैं, क्योंकि मीलो चलकर दूर-दूर गाँवों से आने वाले दर्शक अपनी सारी रात इन्हीं प्रदर्शनों में लगाना चाहते हैं ताकि बची हुई रात में विश्राम के लिये उन्हें कोई स्थान नहीं ढूँढना पड़े और सवेरा होते ही वे सीधे अपने घर लौट जावें। दर्शकों के इस आग्रह के कारण प्रदर्शकों को विवश होकर नाटक के कलेवर को बढाना पडता है और

इस तरह अनेक अप्रासंगिक प्रसंग भी मूलनाटक के साथ जुड़ जाते हैं जिनका उनके साथ कोई सम्बन्ध नहीं रहता । पारस्परिक प्रतिस्पर्धा के कारण अपने नाटकों को अधिक आकर्षक बनाने के लिये उन्हें रगमचीय साधनों आदि में कई परिवर्तन करने पड़ते हैं । इन लोकनाट्यों में रगीन परदो तथा नाटकीय सामग्री का प्रयोग इसी प्रतिस्पर्धा के फलस्वरूप होने लगा है । यह प्रतिस्पर्धा कभी-कभी इतना ईर्ष्यात्मक और विकराल रूप धारण कर लेती है कि इन मडलियों को अपने प्रदर्शन-क्षेत्र तथा जातिगत मनोरंजन के लिये परिवार वांटने पड़ते हैं । इस वेंटवारे से प्रदर्शनों का समय, पारिश्रमिक की रकम तथा जातियाँ निर्धारित हो गई हैं । ये प्रदर्शन अब कई जगह जाति तथा क्षेत्र के जीवन में एक परम्परा के रूप में प्रविष्ट हो गये हैं । राजस्थान और गुजरात की भवाई नाट्य मंडलियाँ इसी तरह जातिगत परिवारों के साथ जुड़ गई हैं, जिन्हें वे निश्चित पारिश्रमिक पर मनोरंजित करती हैं । ये भवाई मंडलियाँ इस तरह विविध परिवारों के लिये विभक्त होकर अनेक समस्याओं से बच गई हैं ।

राजस्थान का गवरी नाट्य भी एक धार्मिक अनुष्ठान के रूप में परिपुष्ट हुआ है, जो विधिवत् विशिष्ट मडलियों द्वारा विशिष्ट क्षेत्रों और परिवारों के लिये विशिष्ट समय पर प्रदर्शित होता है । भारतवर्ष में यही एक ऐसी नाट्य परम्परा है, जो व्यवसायिक नहीं होते हुए भी प्रदर्शन की दृष्टि से क्षेत्रीय और जातीय आधार पर विभक्त होती है और किसी भी आर्थिक प्रलोभन के बिना ही डेढ़ माह तक पूरे समय की मंडलियों की तरह गठित होकर अनुष्ठानिक रूप से गाँव-गाँव प्रदर्शन करती फिरती हैं । इन व्यवसायिक मडलियों के प्रसार के कारण सामुदायिक नाट्य प्रदर्शनों को आघात अवश्य पहुँचा है । सधेसघाये नाट्यप्रदर्शन यदि बिना किसी परिश्रम के ही उपलब्ध हो जावें तो गाँव के लोग स्वयं क्यों प्रदर्शन करें ? आज से ५० वर्ष पूर्व जब देश में सामुदायिक नाट्यों का वाहुल्य था, तब इन नाटकों के लिये विशेष स्थान था, उनके विशेष रग-मंच तथा चबूतरे निर्मित होते थे, विशिष्ट नाट्य-सामग्री एक जगह सुरक्षित रहती थी, वर्ष भर में कम से कम एक बार नाटक करने के लिये विशिष्ट समितियाँ बनती थी, उनके विशिष्ट चदे एकत्रित होते थे, सामूहिक भोज होता था, सब परिवारों को एक बृहत् सांस्कृतिक आयोजन के रूप में मिलने का अवसर मिलता था । वह एक प्रकार से गाँव का महत्त्वपूर्ण सार्वजनिक त्यौहार था । गाँव के अनेक उदीयमान कलाकारों को रगमच पर आकर अपनी प्रतिभा दर्शाने का अवसर मिलता था । गाँव में कुछ वयोवृद्ध लोग ऐसे होते थे जो इन सैकड़ों वर्ष पुराने नाटकों के अलिखित गीत-सवादों के चोपड़े सुरक्षित रखते

थे । वे नाट्य की परम्पराओं के रक्षक समझे जाते थे । उनके लिये नाट्य रगमच पर एक विशिष्ट ग्रामन निश्चित रहता था तथा समस्त गाँव उनको पूज्य दृष्टि से देखता था । लोकनाट्यों के इस व्यवसायीकरण से निश्चय ही नाट्यों के सामुदायिक तत्त्वों को क्षति पहुँची है ।

दक्षिण भारत तथा महाराष्ट्र के लगभग सभी लोकनाट्य सामुदायिक स्तर से ऊपर उठकर व्यवसायिक स्तर पर पहुँच गये हैं । इसके मूल में केवल यही कारण है कि जनसाधारण का कलात्मक स्तर औसत से ऊपर उठ गया है और सामुदायिक तथा व्यवसायिक नाट्यविधियों में बहुत कम अन्तर रह गया है । महाराष्ट्र का तमाशा जब सामुदायिक स्तर पर था तो उसका प्रारम्भिक रूप गम्मतों के रूप में विद्यमान था, उसका सामुदायिक रूप 'गोधल,' 'स्वाग' तथा 'ललित' के रूप में आज भी परिलक्षित होता है । पहले ये ही तमाशे 'सुरतिया' 'सौगडिया' नर्तकी की सहायता से गीतिकथाओं के रूप में विद्यमान थे, बाद में शायरो तथा कवियों की विशिष्ट प्रतिभाओं ने और पेगवाओं तथा राजा-महाराजाओं के विशिष्ट सरक्षण ने इनको उच्चकोटि के व्यवसायिक तमाशों में बदल दिया और लावणियाँ आदि प्रचलित धुनों ने उन पर गजब का रग चढाया । आज तमाशा महाराष्ट्र के गाँवों से बाहर निकल कर शहरों के बड़े-बड़े थियेट्रो की शोभा बन गया है । महाराष्ट्र के दक्षिणपूर्व के कौकण क्षेत्र में दशावतार जैसा सामुदायिक लोकनाट्य विशिष्ट कलाकारों और शास्त्रों के सम्पर्क से इसी तरह व्यवसायिक नाटक में परिवर्तित हो गया ।

दक्षिण भारत का यक्षगान और कथाकली नाटक भी अपने लोकधर्मी स्वरूप को छोड़कर कालान्तर में व्यवसायिक और शास्त्रीय नाटकों के रूप में बदल गया । यक्षगान का सामुदायिक स्वरूप 'कुरवजु' कभी केवल गीतिकथाओं के रूप में गाँवों में प्रचलित था, धीरे-धीरे उसने भी अनेक पौराणिक कथाओं को अपने में समेटकर व्यवसायिक नाट्यों का स्वरूप पकड़ लिया । १६ वीं शताब्दी के राजा-महाराजाओं का सरक्षण प्राप्त होने से वे सभी नाट्य यक्षगानी स्वरूप में आ गये, जिनकी अदायगी विशिष्ट व्यवसायिक लोककलाकार ही करने लगे । १८ वीं शताब्दी से पूर्व दक्षिण भारत में कथाकली नाट्य केवल कथागान के रूप में विद्यमान था, गाँव के लोग नगाडे, मृदंग, बासुरी, मजीरे आदि लेकर अपने इष्टदेवों के जीवन सवधी गीत गाते और नृत्य करते थे, गाँव के खुले वातावरण में लोगों के सहयोग से ये नाट्य अकुर रूप में प्रस्तुत किये जाते थे । बाद में यही नाट्य-परम्परा नवदरी ब्राह्मणों की सहायता

से शास्त्रोक्त नृत्य-सामग्री प्राप्त कर कथकली जैसे समुन्नत तथा अत्यंत विकसित शास्त्रीय नाट्यो में परिवर्तित हुई, जिसका प्रतिपादन विशिष्ट कलाकारों के अलावा किसी साधारण कलाकार द्वारा एक असाध्य कार्य था ।

इन व्यवसायिक तथा शास्त्रीय कोटि के विशिष्ट नाट्यो में उच्चकोटि के सधे हुए और परमुन्नत कलातत्त्वों के दर्शन अवश्य होते हैं परन्तु वे एक सार्वजनिक तथा सामुदायिक समारोह का रूप धारण नहीं करते । उनमें सार्वजनिक उत्साह तथा सार्वजनिक सहयोग के दर्शन नहीं होते तथा इन नाट्यो के पात्र जनता के स्नेह और श्रद्धा के पात्र नहीं होते । उत्तर भारत की रास-लीलाओं, रामलीलाओं तथा विशिष्ट सामुदायिक यात्रा के पात्रों की जिस तरह नाट्य-समाप्ति पर आरती उतारी जाती है, उनके लिये मिठाइयों और उपहारों के ढेर लग जाते हैं, उस तरह का सार्वजनिक आदर इन व्यवसायिक नाट्यकारों को नहीं मिलता । सामुदायिक नाट्यो के पात्रों को नाट्यारंभ से पूर्व मिरची की धूनी दी जाती है, काले डोरो से उनके हाथों में गड़े बाँधे जाते हैं ताकि उनको कोई नजर न लगे । नाट्य की समाप्ति पर जनता उनकी आरती उतारती है, घर-घर उनका स्वागत-सत्कार होता है तथा जिन घरों में उनका निवास होता है वहाँ दीप जलाये जाते हैं । व्यवसायिक नाट्य अभिनेताओं को आदर अवश्य मिलता है तथा उनकी उपलब्धियों पर उन्हें पर्याप्त मात्रा में धन भी मिलता है परन्तु वे समाज के हृदय में सदा के लिये स्नेहपूर्ण स्थान प्राप्त नहीं करते ।

सामुदायिक नाट्यो के प्रदर्शन हेतु दूर-दूर से आये हुए दर्शनार्थियों के लिए समस्त गाँव निवास, भोजन, विश्राम आदि का प्रबन्ध करता है तथा उनका गाँव के अतिथि के रूप में स्वागत-सत्कार किया जाता है । लोकनाट्यों के सामुदायिक और व्यवसायिक स्वरूपों में एक सामान्य बात अवश्य है जो इन दोनों को एक ही जाति में शुमार करती है, वह है इनका कथानक । नाट्य के इन दोनों ही स्वरूपों में काल्पनिक कथानकों के लिये कोई स्थान नहीं है । वे ही चरित्र लोकनाट्यो में चलते हैं जिनका परिचय जनता को पहले से होता है तथा जो उनके जीवन के साथ किसी तरह अनुष्ठानिक रूप से जुड़े हुए होते हैं । इन पात्रों में अधिकांश तो ऐसे होते हैं जो जीवनादर्श के रूप में उनको प्रेरणा देते रहते हैं । इनमें से कुछ पात्र ऐसे भी होते हैं जो कुत्सित एवं घृणित होते हुए भी पूज्य चरित्रनायकों के चरित्र को उभारनेवाले होने के नाते जनता के चिर-परिचित पात्र बन जाते हैं । जनता इन चरित्रों की अदायगी में किसी प्रकार का परिवर्तन या रूपान्तर नहीं चाहती, न उनसे सम्बन्धित गीत, नृत्य

तथा प्रस्तुतीकरण और वेश-विन्यास के तरीको मे कोई भी आजादी पसद करती है । यदि उनकी आकाशाओ और स्वीकृत कल्पनाओ और मूल्यो के अनुकूल उनके पात्र नही उतरते तो चाहे वह प्रदर्शन सामुदायिक मडलियो द्वारा प्रस्तुत किया हुआ हो या व्यवसायिक, वे उस पात्र को रगमच पर एक क्षण के लिये भी नही टिकने देते हैं । यही कारण है कि सामुदायिक मडली के मुकाबले मे कोई व्यवसायिक मडली प्रदर्शन प्रस्तुत करती है तो उसमे किसी प्रकार की कमजोरी जनता वर्दाशत नही करती । इन व्यवसायिक मडलियो द्वारा काल्पनिक प्रसंगो पर आधारित नृत्य-नाटिका प्रस्तुत करने का साहस इसलिये कोई नही करता क्योकि वे जानते हैं कि जनता उन्हें तुरन्त उखाडकर फँक देगी ।

लोकनाट्यो का प्रस्तुतीकरण तथा दृश्यविधान

लोकनाट्यो की विशेषता इसी मे है कि वे अनौपचारिक ढंग से रगमच पर प्रस्तुत होते हैं । उनके लिये व्यवस्थित ढंग के डिबियावाले रगमंच, विजली से चलनेवाले दृश्यमय परदे तथा रगमच के विविध विधान की आवश्यकता नही होती । इन नाट्यो मे प्रशिक्षण तथा पूर्वाम्यास की भी आवश्यकता नहीं होती, न उनके लिये विशिष्ट पोशाको की ही आवश्यकता होती है । साधारण जीवन मे जो स्त्री-पुरुष पोशाकें पहिनते हैं, वे ही रगमच पर भी प्रयुक्त होती हैं । पोशाको का मोटा-मोटा वर्गीकरण केवल लिंगभेद के अनुसार होता है । लोकनाट्यो के पात्र, चाहे पौराणिक हो चाहे ऐतिहासिक, आचरण की दृष्टि से सदा ही आधुनिक बने रहते हैं ।

दृश्यावली के सबघ मे भी केवल प्रतीको का सहारा ही लिया जाता है । पूरे परदो का उपयोग लगभग वर्ज्य ही है । स्थल, स्थान तथा समय परिवर्तन के सबघ मे पात्रो के वाचन ही मे पर्याप्त संकेत रहता है । कभी-कभी जगल की जगह एक पेड की शाखा लेकर खडा हो जाना ही केवल पेड ही नही, समस्त जगल का भान करा देता है । रगमच के आरपार किसी नीले रग के साफे को हिला देने मात्र से बहती हुई नदी का भान हो जाता है । जिन अट्टालिकाओ और मकानो की छत पर बैठकर दर्शकगण नाटक का आनन्द लेते हैं वे ही नाट्य के विशिष्ट दृश्य-स्थल बन जाते हैं । रगमच पर ही, पात्रो द्वारा दस बीस दफा चक्कर लगा लेने से, राम लक्ष्मण सीता की वनयात्रा समझ ली जाती है । रगमच की एक छोटी सी छलाग ही हनुमान द्वारा सीता को खोज के लिये सात समदर की छलाग समझ ली जाती है । कहने का तात्पर्य यह है कि जिस तरह रगमच के पात्र अपनी भूमिका की अदायगी मे परम

प्रवीणता का परिचय देते हैं, उसी तरह दर्शक भी अपनी विशद कल्पनाशक्ति की श्रदायगी में पूर्ण पटुता का परिचय देते हैं। उनकी कल्पना तो यहाँ तक कमाल दिखलाती है कि रंगमंच पर अभिनय करते हुए पात्र को एक स्थिति में तो वास्तविक नाट्य का पात्र मान लेती है और उसी समय किसी दूसरी स्थिति में वह दर्शक के समान ही साधारण मनुष्य। भगवान राम जब रंगमंच पर काम करते हुए थक जाते हैं तो तनिक विश्राम भी कर लेते हैं और दर्शकों में से किसी से बीड़ी मागकर घूम्रपान करते हैं। इस समय दर्शकगण उन्हें भगवान राम का स्वरूप नहीं मानते। वे सही माने में सच्ची भावना से राम का अभिनय करेंगे तभी वे राम कहलावेंगे, शेष सभी क्षणों में वे साधारण मनुष्य बने रहेंगे, अभिनेता नहीं।

रंगमंच पर प्रवेश आदि के लिये भी किसी विशेष औपचारिकता की आवश्यकता नहीं होती। पात्रों का प्रवेश लोकनाट्यों में जिस विधि से होता है वह अत्यंत मौलिक और हृदयग्राही है। मिखारी का अभिनय करनेवाला पात्र दर्शकों में से ही भीख माँगता हुआ रंगमंच पर चढ़ जाता है। राजा का अभिनय करने वाला नाट्यस्थली से किसी निकटस्थ मकान की श्रृङ्खला से उतरकर रंगमंच पर आता है। यदि किसी कोतवाल को किसी अभियुक्त को पकड़ना है तो वह दर्शकों में से ही किसी को पकड़कर रंगमंच पर ले आता है। ये रंगमंच पर लाये जानेवाले असंबन्धित व्यक्ति भी इस तरह रंगमंच पर आने में अपना गौरव समझते हैं। दर्शक-प्रदर्शकों का यह समन्वीकरण लोकनाट्यों का प्राण है।

लोकनाट्यों का अपना कोई विशिष्ट पोशाकघर भी नहीं होता। बहुधा तो पात्र अपने घरों से ही पोशाक पहिनकर आते हैं और दर्शकों में बैठ जाते हैं। कुछ पात्र अपनी पोशाकें दर्शकों में बैठकर ही बदल लेते हैं। चलते नाट्य में पात्र-परिवर्तन के प्रसंग में पोशाकों का आमूलचूल परिवर्तन आवश्यक नहीं है। यदि किसी पुरुष-पात्र को तत्काल ही किसी स्त्री की भूमिका श्रद्धा करनी है तो वह तुरन्त ही अपने शरीर पर चादर लपेटकर स्त्री का अभिनय करने लगता है। इसी तरह राजा का अभिनय प्रस्तुत करनेवाला पात्र अपने सिर पर एक चमकदार पगड़ी रख लेने से ही राजा मान लिया जाता है।

लोकनाट्यों में दर्शक-प्रदर्शकों की पारस्परिक सहानुभूति, कथा-संवेदन आदि बहुत ही मार्कों के होते हैं। राजस्थान के लगभग सभी लोकनाट्यों में दर्शक-प्रदर्शकों का पारस्परिक योग नाट्यप्रदर्शन को बहुत ही जानदार बना देता है। भवाई नाट्य में प्रासंगिक-अप्रासंगिक अनेक ऐसे दृश्य आते हैं, जिनमें सौदा वेचनेवाला

वनिया तथा नाई के प्रसंग प्रधान रहते हैं। ऐसी परिस्थिति में जब उन्हें नाई और वनिये के प्रसंग रगमच पर प्रस्तुत करने होते हैं तो दर्शकों में से किसी असली नाई और वनिये को रगमच पर ले आते हैं और अपना वांछित अभिनय उन पर आरोपित करते हैं। दर्शकगण, गाँव के इन दो दुष्ट तथा शोषक तत्त्वों की अच्छी वेदज्जती देवकर, हँस-हँस कर लोटपोट हो जाते हैं। देश का कोई नाट्य-प्रकार ऐसा नहीं है जिसमें इस प्रणाली का प्रतिपादन नहीं होता हो। उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं और कृष्णलीलाओं के भगवान राम और कृष्ण असली भगवान के स्वरूप ही समझे जाते हैं। प्रदर्शन के समय जनकपुरी में धनुषयज्ञ के समय समस्त दर्शकमनुदाय जनकपुरी का निवासी नगभा निया जाता है तथा राम वनगमन के दृश्य में जब राम सीता लक्ष्मण रगमच से नीचे उतरकर दर्शकों के बीच होकर वन को प्रस्थान करते हैं तो दर्शकगण अपने को श्रयोध्या की जनता समझकर उनके के चरण स्पर्श करते हैं। उनके वियोग में झुर-झुर कर रोते हैं।

नाट्य प्रस्तुतीकरण की कला में लोकनाट्य बड़े-बड़े उन्नत तथा आधुनिक शैली के नाटकों को भी पाठ पढ़ा सकते हैं। इतने भव्य रगमचीय विधान, प्रकाशव्यवस्था तथा खर्चोंले नाट्यप्रसाधन के बावजूद भी यह अनुभव किया जाता है कि जनता उनके साथ आत्मसात् नहीं होती। वह उनकी अभिनयात्मक तथा रगमचीय ध्यवस्था सम्बन्धी सूक्ष्म से सूक्ष्म गलतियों को पकड़कर उसे राई से पर्वत बना डालती है। परन्तु लोकनाट्य प्रस्तुतीकरण के हर पक्ष की दृष्टि से अनायास ही दर्शकों के दिल में बैठ जाते हैं। जिस समय गाँव की नाट्यमंडली गाँव छोड़कर किसी दूसरे गाँव में जाती है तो जनता का दिल फट जाता है, स्त्रियाँ फूट-फूटकर रोती हैं, विदाई के समय विशिष्ट स्वरूपों को सिरोपाव, नारियल तथा मिठाई की भेंट देती हैं। गाँव के वे लोग जो बहुधा नाट्य में हँसी-मजाक तथा सामाजिक कटाक्ष के शिकार बने हो, भी इस विदाई के समय अपने आपको बड़ा सूना-सूना सा महसूस करते हैं। गाँव का जागीरदार, जमींदार तथा घनाढ्य वनिया, जिनकी इन लोकनाट्यों में बुरी तरह मरम्मत होती है, इन नाट्यों के सबसे बड़े सरक्षक होते हैं।

लोकनाट्यों के प्रस्तुतीकरण की कला में राजस्थान के तुराकिलगी विशेषरूप से उल्लेखनीय है। उनकी गगनचुम्बी अट्टालिकाएँ जो रगमच के दोनों तरफ विशेषरूप से बनाई जाती हैं वे नाट्यप्रदर्शन में महत्त्वपूर्ण भाग अदा करती हैं। एक अट्टालिका से स्त्री-पात्र उतरकर रगमच पर आता है तथा

दूसरी से पुरुष-पात्र । ये दोनों अट्टालिकाएँ एक तरह से नाट्यमंच की साइड-विंग्स (Side-wings) हैं, जिनमें पात्रों का प्रवेश खुले आम डके की चोट होता है । प्रथम प्रवेश में ही जब ये पात्र २० फीट की ऊँचाई से अपने गीत-सवादों की अदायगी करते हैं तो जनता के मानसपटल पर उनकी गहरी छाप अंकित हो जाती है । दोनों अट्टालिकाओं के लम्बे फासले के बावजूद भी उनके पारस्परिक संवाद दर्शकों पर तीर की तरह चुम जाते हैं । उन्हें किसी प्रकार के लाउड-स्पीकर या माइक की आवश्यकता नहीं होती क्योंकि लोकनाट्यों में प्रयुक्त होनेवाले सभी पात्र भीलो दूर प्रसारित होनेवाली बुलन्द आवाज़ में गाने के अभ्यस्त होते हैं ।

इस नाट्यशैली में एक विशेष प्रणाली और है जो आकर्षण की वस्तु है । वह है पात्रों द्वारा अभिनय करते समय छडियाँ घुमाना । ये छडियाँ पात्र अपने हाथों में थामे रहते हैं । उनके सिरो पर कागज़ के अत्यन्त आकर्षक फूल लगे रहते हैं । नृत्य के समय ये छडियाँ पात्रों की अगभगिमाओं के साथ घूमती रहती हैं और अत्यन्त मनमोहक दृश्य उपस्थित करती हैं । हज़ारों की सख्या में दूर-दूर बैठे हुए जनता को ये छडियाँ अभिनेताओं के अंगों की ही अशा प्रतीत होती हैं और दूरी के बावजूद भी पात्रों की क्रियाएँ स्पष्ट दिखलाई देती हैं । मेवाड की रासधारियों में भी मूल रगमच के साथ ही एक महल या अट्टालिका ऐसी बनाई जाती है जिसमें नाट्य के अनेक महत्त्वपूर्ण कार्य-कलाप दिखलाये जाते हैं । मध्यप्रदेश के माच ज़मीन से आठ फीट ऊँचे बाँचे जाते हैं जिन पर पात्र अपने कार्य-कलाप दिखलाते हुए अत्यन्त प्रभावशाली मालूम होते हैं । ये माच इतनी ऊँचाई पर प्रदर्शित होते हैं कि कभी-कभी जनता अपनी छतों पर बैठकर ही उनका श्रव्य और दृश्य लाभ ले लेती है । उनके नृत्यों व गीतों में इतनी ताकत होती है कि पनघट पर पानी भरती हुई स्त्रियाँ उन्हें सुनकर आत्मविमोह हो जाती हैं और रोटी पकाती हुई गृहिणियाँ अपना हाथ जला बैठती हैं । पानी भरती हुई स्त्रियाँ उन्हें सुनकर ठिठकी हुई खड़ी रह जाती हैं । ये माच-प्रदर्शक अपनी कलात्मक अदायगी के कारण अनेक स्त्रियों को मंत्रमुग्ध कर लेते हैं और उन पर ऐसा वशीकरण मंत्र छोड़ देते हैं कि कभी-कभी वे अपनी हरीभरी गृहस्थी को छोड़ इन माचवालों के साथ हो लेती हैं । यही कारण है कि माच-प्रदर्शन के समय आज भी पुलिस को अत्यन्त सावधान रहना पड़ता है ।

मेवाड के भीलों के गवरी नाट्य में तो उत्साह और भावोद्रेक का एक समुद्र ही देखने को मिलता है । नाट्यप्रदर्शन के समय जब उसका प्रमुख अभिनेता

बूढिया रौद्र रूप धारण कर लेता है तब दर्शकों में वैठी हुई स्त्रियाँ भावोद्रेक के कारण कम्पायमान हो जाती हैं। लौकिक दृष्टि से उनमें देवताओं का प्रवेश हुआ समझा जाता है। आराध्यदेव बूढिया जब अपनी मोर पत्नी से उन्हें झड़ता है तभी वे चैतन्य अवस्था में आती हैं। उसी भावोद्रेक में गवरी के प्रदर्शन तीन-तीन मञ्जिल से ज़मीन पर कूद पड़ते हैं तथा पेड़ों पर चढ़े हुए डाकू-अग्निनेता फूल की तरह ज़मीन पर लटक जाते हैं। ये सब चमत्कारिक घटनाएँ नाट्य को आकर्षक बनाने में समर्थ होती हैं। कभी-कभी बंजारे की बालक गाँव के एक छोर से गाती नाचती हुई रंगस्थली में प्रवेश करती है। कभी बादशाह की सवारी में सारा गाँव शरीक हो जाता है। कभी-कभी गाँव की भोपड़ियाँ ही कजरो के डेरे बन जाती हैं। ये गवरी-नाट्य, जो कि दिन में सुबह से शाम तक अभिनीत होते हैं, मूल ग्रामीण जीवन के अंश बन जाते हैं। कभी-कभी यह भी यान होना कठिन होता है कि नाटक कौनसा है और दैनिक जीवन की मूल क्रियाएँ कौनसी हैं? नाटक-पात्र अपना अभिनय करने के उपरान्त वही पास के किसी घर में जाकर सुस्ता लेते हैं और पुनः अभिनय में शामिल हो जाते हैं। इसी तरह दर्शक भी कुछ देर प्रदर्शन देखकर अपना खेत समालने चले जाते हैं और विशिष्ट प्रसंग में पूजा आदि के लिए पुन लौट आते हैं। नाट्य का नायक बूढिया जब थक जाता है तो अपना मुखौटा (mask) किसी दर्शक के मुँह पर बाँध देता है और वह दर्शक बूढिया की भूमिका अदा करने लगता है। गवरी नाट्य इसी धार्मिक अनुष्ठान के रूप में सैकड़ों वर्षों से हो रहा है और दर्शक भी उसे अनेक बार देख चुके हैं, फिर भी वह चिरनवीन ही रहता है और दर्शक-प्रदर्शक अपना दैनिक कर्म करते हुए भी पारस्परिक सहयोग तथा समन्वय से इसे सफल बनाते हैं। दर्शक-प्रदर्शकों का यह अद्वितीय समन्वय सारतवर्ष में किसी भी नाट्य में परिलक्षित नहीं होता। सारा गाँव ही प्रदर्शन-स्थल बन जाता है। इस नाट्य में सभी दर्शक प्रदर्शक हैं और सभी प्रदर्शक दर्शक भी।

गवरी नाट्य की संवाद-विधि भी अद्वितीय है। देश के किसी नाट्य में उसके दर्शन नहीं होते। इस नाट्य में किसी प्रकार के औपचारिक शब्द या गीत-सवादों का प्रयोग नहीं होता। नृत्य, अंगभंगिमाओं तथा भावमुद्राओं से ओत-प्रोत यह नाट्य दर्शकों के मन पर स्थायी प्रभाव डालता है तथा रौद्र, वीमत्स, वीर, शृगार और हास्य रसों के परिपाक द्वारा उत्कृष्ट आनन्द की सृष्टि करता है। नाटक का सूत्रधार कुटकड़िया ही इस नाट्य का प्राण है। वही समस्त नाट्य के कथानकों को अपनी विशिष्ट संवादशैली में सुलभाता

है। वह पात्रों से स्वयं प्रश्न करता है और उनका उत्तर भी एक विचित्र शैली में खुद ही देता है। गवरी नाट्य में कुटकडिया के माध्यम से समस्त कथा का रहस्योद्घाटन स्वयं में एक अत्यन्त रोचक और आकर्षक प्रक्रिया है।

लोकनाट्यों की भावामिव्यजना में अतिरजना और प्रतीकात्मकता की प्रधानता रहती है। गद्य-सवादों की अनुपस्थिति में गीत-नृत्यों के माध्यम से प्रकट होने वाले प्रयोजन, अतिशयोक्ति और प्रतीकों का आघार ग्रहण नहीं करें तो वे भी सार्थक नहीं हो सकते। क्रोध और आवेश प्रकट करने के लिए लोकनाट्यों का अभिनेता अपने पाँवों की नृत्य-चालें अत्यन्त गतिमान और तीव्रतम बना देता है और आंगिक मुद्राओं को अतिरंजित कर एक विचित्र-से तनाव की सृष्टि करता है। पृष्ठभूमि में गाये जाने वाले गीत-सवाद की समाप्ति पर उसकी विशिष्ट चालें दर्शकों पर अद्वितीय प्रभाव उत्पन्न करती हैं। यक्षगान, दशावतार तथा कथकली नाट्यों में पहाड़ पर चढ़ने का उपक्रम पात्र अपनी टांगें विचित्र ढंग से ऊपर से नीचे रखकर करता है तथा बिना किसी पहाड़ या टीले पर चढ़े ही चढ़ने का अद्भुत प्रभाव उत्पन्न कर देता है। उत्तरप्रदेश की रासलीलाओं में जब वासुदेव भगवान् कृष्ण को कस की क्रूर दृष्टि से बचाने के लिए जमुना पार करते हैं तो रगमच पर अपने कपड़े उठाकर इस ढंग से चलते हैं कि बिना नदी दिखलाये ही नदी का प्रभाव उत्पन्न हो जाता है। राजस्थानी ह्यालो, मध्यप्रदेश के माचो तथा महाराष्ट्र के तमाशो और ललित में अपने गीत-सवादों के प्रयोजन को अधिक हृदयग्राही और मर्मस्पर्शी बनाने के लिए सवादसलग्न पात्र एक दूसरे को पार करते हुए विपरीत दिशाओं में तीव्रगति से नाचते हैं और गीतों के भान पर चक्कर खाकर अत्यन्त चमत्कारिक ढंग से खड़े हो जाते हैं। यह पद्धति पूर्वी भारत की जात्राओं, दक्षिण भारत के यक्षगान तथा विधिनाट्य कथकली आदि में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से प्रयुक्त होती है। सवाद-कथन की यह अद्भुत शैली भारतीय लोकनाट्यों की प्राण बन चुकी है। अन्तर केवल इतना ही है कि किसी नाट्य शैली में स्वर प्रधान रहते हैं, किसी में शब्द तथा किसी में ताल। कथकली और यक्षगान में सवादगान के अन्त में ताल-लय-सयुक्त पदचापों की प्रधानता रहती है जबकि राजस्थानी ह्यालो और मालवी माचो में शब्दों की। उत्तर प्रदेश की रासलीलाओं, बगाल की जात्राओं और विहार की विदिसिया में स्वरों का लालित्य अत्यन्त महत्त्वपूर्ण भाग अदा करता है। संवादगान के छदबद्ध शब्द दर्शकों पर चुम्ब जाते हैं। कभी स्वरों की रसघार अमृतपान कराती है और कभी तालबद्ध नृत्य की पदचापें दर्शकों को चकित कर देती हैं।

अभिनेता के व्यक्तित्व की छाप इन्ही विशिष्ट स्थितियों में दर्शकों पर अंकित होती है। लोकनाट्यों की यह परम प्रभावकारी युक्ति किसी भी आधुनिक नाट्यों में परिलक्षित नहीं होती। ये परिस्थितियाँ सवाद तथा नृत्यमय गीतों द्वारा पल-पल में उपस्थित होती हैं। दर्शकों की भावभूमि पर बार-बार चोट पड़ने से वे स्वयं आत्मविभोर हो जाते हैं और नाट्य के अन्य सभी दोषों को भूलकर इन स्वर, ताल तथा आंगिक भंगिमाओं की चमत्कारपूर्ण अदायगी के कायल हो जाते हैं।

लोकनाट्यों के प्रस्तुतीकरण में एक बात विशेष ध्यान देने योग्य है कि उनकी अदायगी में रगमच, रोशनी, सजावट, दृश्य-विधान, वेश-विन्यास आदि कोई महत्त्व नहीं रखते। उनके प्रस्तुतीकरण की समस्त कला अभिनेताओं की नृत्य-गायन, अदायगी तथा स्थिति, स्थान, प्रसंग-वेशभूषा, चरित्र तथा प्रयोजन की प्रतीकात्मकता में है। जो अभिनेता इन कलाओं में प्रवीण नहीं होता उसका रगमच पर कोई स्थान नहीं है। लोकनाट्यों के अभिनेता सैकड़ों में एक होते हैं। किसी औसत आदमी का उसमें काम ही नहीं है। यही कारण है कि किसी विशिष्ट क्षेत्र में प्रचलित लोकनाट्य के विशिष्ट पात्रों के अभिनय के लिये कुछ ही विशिष्ट कलाकार होते हैं। या तो वे अपनी आजीविका के लिये व्यवसायिक नाट्यमंडलियों में शरीक हो जाते हैं या सामुदायिक नाट्यों में बुलावे पर काम करते हैं। ऐसे कलाकार उस विशिष्ट क्षेत्र में चमक जाते हैं और दर्शकों के हृदय के हार होते हैं। उनके रगमच पर आने से जनता के दिल हरे हो जाते हैं और प्रदर्शन में चार चाँद लग जाते हैं। ऐसे कलाकार जीवनपर्यन्त यही काम करते हैं। वे दैनिक जीवन में भी कलाकार बनकर ही रहते हैं। कोई दूसरा धधा करने में वे असमर्थ रहते हैं और गाँव-गाँव बुलावे पर जाकर अपना जीवन धन्य समझते हैं। ये लोक-कलाकार अपने इस काम को आजीवन बिना किसी आर्थिक आकांक्षाओं के शौकिया ढंग से करते हैं और द्रव्य सदा ही उनके पीछे-पीछे दौड़ता है। जनताजनार्दन उनको हथेलियों पर उठाकर रखती है और उन्हें अपनी आजीविका के लिये एक क्षण भी कोई प्रयास नहीं करना पड़ता।

लोकनाट्यों में नारी

भारतीय लोकनाट्यों में नारी का अभिनय पुरुषों के ही जिम्मे रहता है। स्त्री को यह अवसर कभी प्राप्त नहीं होता, चाहे स्त्रियाँ अभिनय के लिये प्रचुर मात्रा में ही क्यों न उपलब्ध होती हों। स्वयं मील जाति के गवरी नाट्य में

भी स्त्रियों का काम पुरुष ही करते हैं जब कि उनके अन्य सभी नृत्यों में स्त्रियों को सम्मिलित होने की पूरी छूट है। दक्षिण भारत, महाराष्ट्र, बंगाल, आसाम, उड़ीसा आदि के यक्षगान, कथकली, कुचपुडी, तमाशा, जात्रा आदि लोकनाट्यों में पुरुष ही स्त्रियों का भाग अदा करते हैं, जब कि इन क्षेत्रों में सामाजिक दृष्टि से स्त्रियाँ प्रत्येक कलात्मक कार्य में अग्रणी रहती हैं। परन्तु फिर भी नाट्य की सफलता तथा प्रभावोत्पादकता के लिये स्त्रियों का कार्य पुरुष ही करें तो नाटक में रगत आती है अन्यथा नहीं। उत्तरप्रदेश की कुछ आधुनिक नौटकियों में नर्तकियों का प्रयोग होने लगा है, परन्तु यह देखा गया है कि जनता कुछ अशो में तो उन्हें बर्दाश्त करती है परन्तु उनका रगमचीय आधिपत्य उन्हें स्वीकार नहीं। किसी भी नाट्य की प्रमुख नायिका, विशेष करके चरित्रवती नायिका, का अभिनय पुरुषों द्वारा किया जाना ही गौरवपूर्ण समझा जाता है। हमारे समाज में ऐसी मान्यता भी घर कर गई है कि रगमच पर काम करने वाली अधिकांश स्त्रियाँ चरित्रहीन होती हैं और ऐसी भ्रष्ट नारियों द्वारा सती स्त्रियों तथा सन्नारियों का अभिनय कराना प्रतिष्ठा के विरुद्ध है। आगरा की एक प्रसिद्ध नौटकी में सती तारामती का अभिनय आगरा की एक प्रसिद्ध तवायफ द्वारा किये जाने पर एक भयंकर अबावत हो गई थी। इस पुस्तक का लेखक स्वयं दर्शकों में मौजूद था। जब तक उस तवायफ के स्थान पर दर्शकों का मनचाहा बालअभिनेता चिरजीव स्त्री वेश में तारामती का अभिनय नहीं करने लगा, दर्शकों ने अपना आग्रह नहीं छोड़ा। यह बात केवल स्त्रियों के अभिनय तक ही सीमित नहीं है। सच्चरित्र नायकों के चरित्र भी सच्चरित्र पुरुषों द्वारा ही अभिनीत होने चाहिए, ऐसी परम्परा भी भारत के लगभग सभी धार्मिक लोकनाट्यों में आज भी प्रचलित है। उत्तरप्रदेश की रामलीलाओं और कृष्णलीलाओं के राम, कृष्ण, सीता, लक्ष्मण, भरत, शत्रुघ्न, हनुमान आदि चरित्रनायकों की भूमिका उच्चकुलीन, सच्चरित्र तथा सदाचारी बालकों तथा युवकों पर ही निर्भर रहती है।

लोकनाट्यों में स्त्रियों के अभिनय के लिये स्त्रियों का प्रयोग वर्ज्य इसलिये भी है कि वे लोकनाट्यों के अजपूर्ण और कष्टसाध्य कार्यों के लिये शारीरिक और मानसिक दृष्टि से भी योग्य नहीं समझी गई हैं। राजस्थान के भवाई नाट्य में तो भवाई अभिनेता अपनी स्त्री को उनके द्वारा अभिनीत होने वाले नाट्यों को देखने भी नहीं देते। यदि वे लुक-छिपकर उन्हें देख भी लें तो उसी समय तलवार से उनके गले काट दिये जाते हैं। ऐसी घटनाएँ राजस्थान में अनेक बार हुई हैं और कई भवाईयों को इसी कारण आजीवन

कारावास भी सहना पडा है। भवाई लोग अपनी स्त्रियों की सर्वाधिक कद्र करते हैं और उन्हें सोने-चाँदी से भी लादे रहते हैं। उनकी प्रदर्शन-यात्रा में वे साथ भी रहती हैं, परन्तु प्रदर्शन के समय उन्हें अपने खेमो में ही छिपा रहना पड़ता है। ये स्त्रियाँ नाट्य से पूर्व खेमो में ही अपने पतियों की खूब सजावट करती हैं और वेशभूषा तथा अलकरणों से उन्हें लादकर सम्पूर्ण स्त्री का रूप धारण कराती हैं। इस भावना के पीछे प्रमुख मत यही है कि रगस्थली में काम करते समय वे अपनी स्त्रियों को देखकर कामातुर नहीं हो जायें और उनकी अभिनयात्मक अदायगी में कमजोरी न पैदा हो। प्रत्येक भवाई कलाकार बीस वर्ष से नीचे की आयु तक ही स्त्री की भूमिका अदा करता है। सच पूछिये तो प्रत्येक भवाई कलाकार स्त्री-पार्ट करने के लिये ही इस ससार में अवतरित हुआ है और भवाई नाट्य में इसीलिये स्त्री-चरित्र पुरुषों की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण होते हैं। बीस वर्ष की आयु के बाद वे पुरुषों का अभिनय अवश्य करते हैं परन्तु तब तक तो उनके जीवन का वासन्ती उल्लास समाप्त सा हो जाता है। बीस वर्ष की आयुतक वह सामान्य जीवन में भी खूब सजाव-शृ गार से रहता है और अपने आपको अत्यन्त आकर्षक वेश-भूषाओं से सुसज्जित करता है।

लोकनाट्यों में वास्तव में स्त्रियों का अभिनय स्त्रियोचित है भी नहीं। किसी भी स्त्री की यह सामर्थ्य नहीं कि वह शाम से लेकर सुबह तक रंगमंच के कष्टसाध्य और पीरुषपूर्ण कार्यों को अदा कर सके। मध्यप्रदेश के प्रसिद्ध माच अभिनेता श्रीयुत् फकीरचन्द का कहना है कि — 'मर्द हो सो चढे माच पर।' माच के काम में स्त्रियों का काम भी मर्दानगी और पुरुषार्थ का कार्य है। माच को तख्तातोड नाच भी कहते हैं। उसकी नृत्य-अदायगी इतनी कठिन और श्रमसाध्य है कि मामूली कार्य करने वाले के तो छक्के छूट जाते हैं। ढोलक की थापो पर पदों का द्रुत संचालन और शरीर की हृदयविदारक उछलकूद बड़े-बड़े बहादुरों को आश्चर्यचकित कर देती है। भवाई नाट्य में, भाले को आकाश में फेंक देने के बाद पूरी रगस्थली का तूफानी चक्कर लगाकर पुनः ढोलक के मान के साथ उसे उसी स्थल पर पकड़ लेना, किसी जादूगर का ही काम है। कथकली, यक्षनाट्य और दशावतार के अभिनेताओं की गगनस्पर्शी और तूफानी उछलकूद किसी सधे हुए और अनुभवी कलाकार का ही काम है। मेवाड के गवरी नाट्य में माता राइयो की भूमिका अदा करने वाले पुरुष यदि स्त्री-पात्र होते तो गवरी की अनुष्ठानिक और तूफानी चकरियों में वे कदापि साथ नहीं दे सकते थे।

उत्तर प्रदेश की नौटकियों में कोई भी धार्मिक तथा अनुष्ठानिक विशेषता नहीं होती हुए भी वहाँ रगमंच पर, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, स्त्रियाँ वर्दाक्षत नहीं होती। हर तरह से अपने अभिनय की सफल अदायगी के वावजूद भी वे दर्शकों की आँखों में खटकती हैं, कारण कि वे न तो सञ्चरित्र स्त्रियों की और न कुचरित्र स्त्रियों की भूमिका को वास्तविक रूप में प्रस्तुत कर सकती हैं। नौटकियों में स्वभाव से ही स्त्री-पात्रों के लिये हल्के-फुल्के पदसंचालन की व्यवस्था पहले से ही है। फिर भी दर्शक यह नहीं चाहते कि स्त्रियाँ ही स्त्रियों की भूमिका अदा करें। वे चाहते हैं कि स्त्रियों का अभिनय करने वाला पात्र बिना सकोच के वे सभी स्त्रियोचित भाव बतला सके जो आमतौर से एक स्त्री भी नहीं बतला सकती। यही कारण है कि नौटकियों में स्त्रियों का आधुनिक प्रयोग प्रायः असफल ही रहा है। रात-रातभर असह्य जनसमुदाय के सन्मुख निरन्तर नाचते रहना और महीनो अपने समस्त परिवार से अलग होकर दिन-रात एक गाँव से दूसरे गाँव को भटकते रहने का कार्य किसी हालत में स्त्रियों के हाथों में छोड़ देना खतरे से खाली नहीं है। यक्षनाट्य, कथकली, विदिमिया, लावणी, माच, तमाशा, दशावतार आदि में अनेक बार स्त्रियों के उपयोग की दृष्टि से प्रयोग हुए परन्तु वे प्रायः असफल रहे हैं। कारण यही है कि इन नाट्यशैलियों की गगनचुम्बी उछलकूद तथा मयकर चालें उनके लिये असम्भव सिद्ध हुई हैं और गायन में भी उनकी आवाजें पुरुषों की तरह फँल नहीं सकती हैं।

लोकनाट्यों में आधुनिक नाट्यों की तरह रगमचीय व्यवस्था, पोशीदा कपड़े पहिनने की सुविधा, दर्शकों से दूर डिविया वाले रगमच, किसी भी प्रकार के विघ्नवाधा से मुक्त होकर काम करने की सहूलियत नहीं रहती। उनमें दर्शक-प्रदर्शक बहुधा मिलेजुले ही काम करते हैं। अनौपचारिकता के वातावरण में एक-दूसरे में विशेष भेद भी नहीं रहता। स्त्री-पात्रों के लिये यह अनौपचारिक स्थिति अनुकूल नहीं होती। वेशभूषा, हावभाव, लुकावछिपाव, खुलकर काम करने की स्वतंत्रता आदि की दृष्टि से लोकनाट्यों का यह समस्त वातावरण स्त्रीसुलभ लज्जा और मानमर्यादाओं के लिये अनुकूल नहीं है।

लोकनाट्यों में प्रतीक, अतिरजना, कल्पना तथा दर्शकों की सूझबूझ का आधार विशेष रहता है। जहाँ महल नहीं हैं वहाँ भी महलों की कल्पना करनी पड़ती है। जहाँ जंगल नहीं हैं वहाँ केवल एक डाली को ही जंगल मान लेना पड़ता है। जहाँ एक व्यक्ति, पुरुष की भूमिका अदा करते हुए, एक चादर अपने शरीर पर डालकर हावभाव करने लगता है उसे भी स्त्री समझ लिया जाता

है, वहाँ किसी लड़के या युवा पुरुष को स्त्री की भूमिका अदा करते हुए स्त्रियोचित सभी गुणों से सम्पन्न मान लेना विल्कुल ही कठिन नहीं है। यदि वह पुरुष गाने में निपुण, नृत्य में पारंगत है और अपने अभिनय में दर्शकों पर अमिट छाप छोड़ता है तो उसका भौंडा चेहरा और वेडौल शरीर भी दर्शकों को आकर्षक लगने लगता है। उस भावोद्बेक की चरम स्थिति में वे इन पुरुष-पात्रों में अत्यन्त सुन्दर कोमलागिनी स्त्री के दर्शन कर लेते हैं। वह पुरुष-पात्र भी अपनी अद्वितीय अभिनयपटुता के कारण एक स्त्री-पात्र की तरह ही लोकप्रियता अर्जित कर लेता है।

लोकनाट्यों में स्त्रियों को रंगमंच पर नहीं लाने का एक कारण यह भी है कि कहीं किसी का गार्हस्थ्य जीवन नहीं विगड़ जाय। बहुधा लोकनाट्यों में काम करने वाले अधिकांश पात्र दिन दुनिया से बेफिक्र रहते हैं। उन्हें व्यवसायिक मंडलियों में गाँव-गाँव घूमकर प्रदर्शन देने पड़ते हैं, अतः वे सदा ही जनता की आँखों के तारे बने रहते हैं। समस्त पारिवारिक सुख ही इनका भ्रमण में तथा मंडलियों के जीवन में निहित रहता है। स्त्री-कलाकारों को इन मंडलियों में रखने से स्थिति और भी अधिक विगड़ सकती है। इन मंडलियों के कारण जब दर्शक समुदाय ही के पारिवारिक जीवन क्षत-विक्षत हो सकते हैं तो स्वयं प्रदर्शकों के पारिवारिक जीवन का कहीं निर्वाह हो सकता है? मध्यप्रदेश के माच किसी समय सार्वजनिक जीवन के लिये खतरा बने हुए थे। इन माचों से प्रभावित होकर अनेक स्त्रियाँ घर छोड़कर माच वालों के साथ भागती हुईं नज़र आई हैं। माच मंडलियों के पीछे पुलिसवालों की सदा ही आँखें लगी रहती हैं। सामाजिक और श्रृंगारिक नाट्य प्रस्तुत करने वाली मंडलियों के नैतिक स्तर बहुत ऊँचे नहीं होते। धार्मिक भावना के प्रतिपादन के अभाव में इन्हें अपने श्रृंगारिक और व्यंग्यप्रधान प्रसंगों से जनता की रुचि को पकड़े रहना पड़ता है। धार्मिक नाट्यों के बोझिल उपदेशों के अभाव में श्रृंगारिक भावनाएँ अत्यधिक मनोरंजनकारी होती हैं तथा जनता की श्रृंगारिक प्रवृत्तियों को उभारती हैं। यही कारण है कि धार्मिक मंडलियों से कहीं अधिक समस्याएँ सामाजिक और श्रृंगारिक नाट्य प्रस्तुत करनेवाली मंडलियों की हैं। आये दिन घर छोड़कर स्त्रियों के भागने के उदाहरण सामने आते हैं। इसलिये राष्ट्रीय दृष्टि से भी स्त्रियों का लोकनाट्यों में प्रवेश उचित नहीं समझा गया है। आधुनिक ढंग के नाटकों में स्त्रियों के प्रवेश की छूट इसलिये भी दे दी गई है कि ये नाटक अत्यन्त सभ्य तथा नियंत्रित ढंग से होते हैं और अभिनेताओं को लोकनाट्यों के अभिनेताओं की तरह खुलकर घूमना तथा काम नहीं करना पड़ता।

एक विशेष बात यहाँ ध्यान देने योग्य यह भी है कि जहाँ लोकनाट्यो में अपनी-अपनी भूमिकाओं की अदायगी का सवाल आता है वहाँ स्त्री-पुरुष का भेद प्रायः नगण्य सा होता है। गीतनृत्यों की तीव्रतम शैली दोनों ही प्रकार के पात्रों पर समान रूप से लागू होती है। उनकी अदायगी की शैली भी दोनों ही के लिए एक समान है। अतः किसी स्त्री या पुरुष-पात्र के लिए अभिनय सवधी कोई विशेष अन्तर नहीं रहता। परम्परा से दर्शकों की रुचि इस तरह से रूढ़ हो गई है कि उसमें कोई भी परिवर्तन समभव नहीं है। जब तक रात्रि को बुलन्द आवाज से नहीं गावें, तीव्रतम गति से नहीं नाचें तब तक समस्त नाटक का रग फीका ही रहता है। रगमचीय अभिनय में पात्रों द्वारा अभिव्यक्त किये हुए गीतनृत्यों के अलावा लगभग सभी रूप-विधान की कल्पना दर्शकों को स्वयं करनी पड़ती है। इन नाट्यों में नाट्यलेखक, गीतगायक और नर्तक का भाग सर्वोपरि रहता है, शेष रगमचीय परिस्थितियाँ, चरित्रानुकूल वेशभूषा, हावभाव, साज-सज्जा, रूपस्वरूप की समस्त कल्पना दर्शकों पर ही आधारित रहती है। अतः पात्रों के बुलन्द और सुरीले गले और उनके द्रुतगामी पदसंचालन ही से उनका मतलब रहता है, शेष सभी बातों की पूर्ति वे अपनी उर्वर कल्पना द्वारा कर लेते हैं। शेखावाटी के चिडावा ख्यालो में ५० वर्षीय डडियल डूलिया कुछ ही वर्ष पूर्व तक हीर-राभा नाट्य के प्रदर्शन में सुन्दर हीर की भूमिका अदा करता था। उसकी अदायगी की समानता करनेवाला राजस्थान में आज तक भी कोई नहीं जन्मा है। राजस्थानी लोकनृत्यों में स्त्री की भूमिका अदा करने वाले पुरुष-पात्र बहुधा अपना मुँह घूँघट से ढककर ही रगमच पर उतरते हैं। इसलिए डाढी मूँछ का प्रश्न तो आसानी से हल हो जाता है। राजस्थान में चू कि आम-तौर से परदे की प्रथा है इसलिए घूँघट में रगमच पर उतरने वाले ये पात्र अस्वामाविक नहीं लगते। हीर-राभा के अभिनय में ५० वर्षीय डूलिया जब हीर बन कर रगमच पर उतरता था और अपनी अत्यंत मर्मस्पर्शी गायकी और नृत्य-गरिमा से दर्शकों पर छा जाता था तो दर्शक ५० वर्षीय डडियल डूलिया की कल्पना नहीं करते। उनके कल्पनाजगत में अत्यंत कमनीय शोडषी हीर की भव्य मूर्ति प्रत्यक्ष रहती थी।

भारतीय लोकनाट्यो में नारी का प्रवेश यदि कभी हुआ भी तो वह समस्त नाट्य-परम्परा को बदलकर ही होगा। लोकनाट्यो की प्राचीन पृष्ठभूमि तथा गौरवगरिमा को अक्षुण्ण रखते हुए भारतीय नारी अभिनेता के रूप में लोकनाट्यो में कदाचित् कभी भी प्रवेश नहीं पा सकेगी। यदि लोकनाट्य अपने

गेय गुणो को त्याग कर अभिनेय गुणो को अपनाते तो वह कभी भी लोकनाट्य नहीं रहेगा। दक्षिण भारत की कथकली नाट्यशैली, जो कभी अत्यंत प्रबल तथा सशक्त लोकशैली थी, आज अभिनेय गुणो के कारण अपना लोकपक्ष खो बैठी है और शास्त्रीय नाट्य में शुमार हुई है। जिन लोकनाट्यों में हस्त, ग्रीवा, कटि आदि मुद्राओं से गीत तथा वाचनविहीन भावाभिव्यक्ति की परम्परा प्रविष्ट हुई है, वे अब तीव्रगति से शास्त्रीय नाट्यों में रूपान्तरित हो रहे हैं, साथ ही स्त्रियो का प्रवेश भी उनमें अब वर्ज्य नहीं है।

लोकनाट्यों के दर्शक

मनोरजनात्मक प्रदर्शनो को प्रायः सभी पसंद करते हैं तथा उनके लिए किसी विशेष प्रकार के दर्शकसमुदाय की आवश्यकता नहीं होती। परन्तु लोकनाट्य ही ऐसा विशिष्ट मनोरंजन है जिसमें किसी विशेष प्रकार के दर्शकसमुदाय की आवश्यकता होती है। लोकनाट्यों के प्रदर्शक और दर्शक विशेष प्रकार के होते हैं। बचपन से ही उन्हें नाटक करने और देखने का शौक होता है। उनमें विशेष प्रकार के सस्कार पड़े हुए होते हैं। ये नाटक उनके जन्ममरण के साथी हैं तथा उनके साथ उनकी विशेष आत्मीयता है। दर्शको को सदा ही यह आकांक्षा होती है कि उन्हें नाट्य-प्रदर्शन के समय कभी भी रगमच पर चढ़कर अभिनय करने का अवसर प्राप्त होगा। रगमच पर काम करनेवाले किसी थके हुए अभिनेता को विश्राम देने का कार्य दर्शकगण ही करते हैं। कोई भी उत्साही दर्शक इस महत्त्वपूर्ण काम को करने में अपना गौरव समझता है। जब वह रगमच पर चढ़ता है तो जनता तुमुल करतलध्वनि से उसका स्वागत करती है। उत्साह और सहानुभूति की इन घड़ियों में इस स्थानान्तरित अभिनेता के कमजोर अभिनय में भी जनता एक उत्कृष्ट अभिनय की कल्पना कर लेती है। कलाकारों का यह आदान-प्रदान लोकनाट्यों की अत्यन्त स्वस्थ परम्परा है जो दर्शक-प्रदर्शक के बीच प्रगाढ़ आत्मीयता कायम रखती है। लोकनाट्यों के दर्शक हाँकी या फुटवाल मेच के उन दर्शको के समान हैं जो अपने दल को विजयी बनाने के लिए प्रोत्साहन और प्रेरणास्वरूप करतलध्वनियाँ करते रहते हैं और खेल की समाप्ति तक जिनकी नसों तनी रहती हैं और ऐसा अनुभव करते हैं कि जैसे वे स्वयं क्रीडागण में खेल रहे हैं।

लोकनाट्यों के दर्शको की ये मनोभावनाएँ बरसों में तैयार होती हैं। निरन्तर नाट्य देख-देख कर वे उनकी गहराई तक पहुँच जाते हैं और उनकी वृत्तियाँ उनके अनुकूल बन जाती हैं। कोई नव आगन्तुक इन लोकनाट्यों को

पमन्द नहीं कर सकता । विना गहरी सहानुभूति और समझ के उसे ये नाट्य अत्यन्त प्राथमिक लगते हैं । यह भी मार्को की बात है कि इन नाटको में बाल-दर्शको की सख्या बहुत ही कम रहती है क्योंकि उनका मानसिक स्तर उन्हें समझने के लिए पर्याप्त नहीं होता और न उन नाट्यो की अत्यधिक लम्बाई के अन्दर से कोई सार निकालने की उनमें क्षमता रहती है । माता पिता स्वयं भी अपने बच्चो को इन नाट्यो से दूर रखते हैं ।

इन नाट्यों के प्रति दर्शको की रुचि इसलिए भी तीव्र बनी रहती है कि उनके आत्मीयजन, नाती, पोते, सगे, सम्बन्धी तथा मित्र उनमें काम करते हैं । उन्हीं के घरों की पोशाको तथा जेवरों का उनमें प्रयोग होता है । उन्हीं के घरों की छतों, झरोखे तथा अट्टालिकाएँ उन नाट्यो की विविध रगस्थलियाँ बनती हैं । सामुदायिक नाट्यों में इस प्रकार उत्साह की पराकाष्ठा रहनी है कि जनता विन मांगे ही अपने घरों से श्रेष्ठतम पोशाकें लेकर नाट्यस्थल पर जाती हैं । यदि कोई उनका आत्मीय कलाकार ठीक पोशाक पहिन कर काम नहीं कर रहा है तो चलते नाट्य ही में वे उसकी पोशाक बदल देते हैं । उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं और बगाल की यात्राओं में तो धार्मिक पात्रों की समस्त पोशाकें दर्शको द्वारा ही भेंट दी हुई होती हैं । चलते प्रदर्शन में अनेक दुपट्टे तथा अंग-परिधान सिरोंपाव के रूप में भगवान् को समर्पित किये जाते हैं ।

दर्शको में सभी लोकनाट्य सस्कारवत् ही प्रविष्ट होते हैं । कोई नया नाट्य वे वर्दाश्त नहीं करते । जिस तरह जनता के जीवन में होली, दिवाली, दशहरा जैसे त्यौहार बृहद् अनुष्ठान के रूप में प्रवेश करते हैं और उनके साथ उनकी भावनाएँ जुड़ जाती हैं, उसी तरह ये लोकनाट्य भी उनके जीवन में महान् अनुष्ठान के रूप में प्रवेश करते हैं, चाहे वे व्यवसायिक नाट्य ही क्यों न हों ! दर्शको की सदा ही यह वृत्ति रहती है कि ये नाट्य गाँव की धनी वस्ती में ही हों और गाँव के बीचों बीच अनेको घरों से आवृत्त चौराहों पर ही उनके मंच बनें ताकि उनके घरों के चबूतरे, झरोखे, आगन तथा उनकी समस्त सामग्री नाटको में काम आ सके और उनका घर ही उनका रगस्थल बन सके ।

जैसे किसी भोजन-व्यंजन के पीछे सस्कारवत् कोई विशेष स्वाद रहता है जो जन्म से ही जुवान पर चढ़ जाता है, उसी तरह का स्वाद दर्शको में इन नाटको के प्रति भी होता है । प्रत्येक क्षेत्र के नाट्य-स्वाद अलग-अलग होते हैं । वहाँ के वेश-विन्यास, रहन-सहन, खान-पान, आचार-विचार तथा गीत-नृत्यो के आकार-प्रकार और धुनों में विशेषता रहती है । उनके प्रति

वहाँ की जनता का लगाव रहता है। वहाँ के लोकनाट्यो की श्रदायगी में भी क्षेत्रीय विशेषताएँ होती हैं, एक विशिष्ट प्रकार का स्वाद होता है जो उसी क्षेत्र के लोगो को विशेष पसंद होता है। अतः दर्शको की मनोवृत्ति भी उसी के अनुरूप बन जाती है। सामाजिक और सामुदायिक नाटकों को तो दर्शक हर माने में अपने अनुकूल बना लेते हैं परन्तु व्यवसायिक नाट्यमडलियाँ भी इस बात को भली प्रकार जानती हैं। उनमें इतने सहजबुद्धि कलाकार होते हैं कि वे अपने नाटको में क्षेत्रानुकूल ही वेशभूषाएँ पहिनते हैं और उन्ही की धुनो में अपने गीत गाते हैं।

लोकनाट्यो के प्रदर्शनों की आगे की पंक्ति में बहुधा वे ही दर्शक बैठते हैं जिनको अभिनेता खूब जानते हैं। यह जान-पहिचान और मित्रता इन प्रदर्शनों को जानदार बनाती है। अभिनेता यदि दर्शको से पूर्व परिचित न हो तो प्रदर्शनों में जो प्रेक्षक-अभिनयीकरण (Public Participation) का मजा रहता है उससे जनता वंचित रह जाती है। चलते प्रदर्शनों में प्रदर्शक दर्शको को संबोधित करता है तथा उनकी तरफ केन्द्रित होकर अनेक वाद-सवाद करता है। दर्शक-प्रदर्शको का यह पारस्परिक तारतम्य मूल नाटक को आघात पहुँचाये बिना ही अभिनय का जाल गुँथता रहता है। कभी-कभी इसी आत्मीयता के कारण अभिनेता एक पद का उच्चारण करता है और दर्शकगण मूल पदों में ही उनका जवाब देते हैं। इस तरह प्रश्न-उत्तर की झड़ियाँ लग जाती हैं तथा लोकनाट्यो का कलेवर भी बढता जाता है। सामुदायिक नाटकों के अलावा नौटकी, माच तथा राजस्थानी ह्यालो के व्यवसायिक स्वरूपों में यह परम्परा अत्यंत स्वस्थ रूप धारण कर चुकी है। नौटकियो की गायकी तो इसी तरह रात-रात भर बढती जाती है। अभिनेता जो पद नहीं गाते वे दर्शक गाकर सुना देते हैं और पद-पद पर उनके लोकप्रिय गीतों की पक्तियो में अभिवृद्धि होती जाती है। राजस्थान तथा मालवा के तुरा कलगी के खेलो की रचना तो प्रेक्षक-अभिनयीकरण की परम्परा से ही होती है। लोकनाट्यों की इस विशिष्ट रचना-विधि को समझे बिना तथा उन नाट्यो में दर्शको का कितना शक्तिशाली योग है, इसको जाने बिना कोई भी आगन्तुक दर्शक इन नाट्यो का मजा नहीं ले सकता।

इन नाट्यो के वास्तविक दर्शक वे ही होते हैं जिनमें कई दिनों तक रात भर जागने और दिन भर काम करने की सामर्थ्य होती है तथा जिन्हे समस्त नाटक कंठस्थ याद रहते हैं। नाट्य की समाप्ति पर जब आरती फिरती है तो

वे रुपया, पैसा, सोनेचाँदी की अगूठियाँ थाली में रखने को तैयार रहते हैं। कई दर्शक इन नाटकों के इतने रसिक होते हैं कि नाट्यमंडलियों के साथ-साथ एक स्थान से दूसरे स्थान तक चलते ही रहते हैं। बंगाल की जात्राओं में आज से ५० वर्ष पूर्व अनेक भक्तजन धार्मिक अनुष्ठान के रूप में साथ-साथ चलते थे। जब इन जात्राओं का यह यात्रारूप रईसों और धनिकों द्वारा आश्रय पाकर केवल मात्र व्यवसायिक मंडलियों का रूप ही रह गया तो उसके साथ ही उसका धार्मिक स्वरूप भी नष्ट हो गया और दर्शकों का लगाव भी उनसे धीरे-धीरे कम होता गया। बाद में बंगाल में १८ वीं शताब्दी में ऐसी परम्परा चल पड़ी कि स्त्री-पात्रों का अभिनय भी स्त्रियाँ ही करने लगी। शिक्षित और धनिक समाज को पुरुषों का स्त्री बनना रुचा नहीं इसलिये केवल मनोरजनार्थ ही स्त्रियाँ जात्राओं में प्रविष्ट होने लगी। इस प्रवाह से जात्राओं का रहा-सहा धार्मिक स्वरूप भी खत्म हो गया और जात्राएँ केवल कुछ घनाढ्य लोगों के मनोरजन का साधन बन गईं। प्रदर्शक और, दर्शकों के बीच जो पावन संबंध पहले विद्यमान था वह विलकुल ही नष्ट हो गया तथा अनेक भक्तजनों तथा दर्शकों की रुचि इनसे हट गई। जात्रा का एक स्वरूप कीर्तनिया है जो केवल भक्तजनों द्वारा ही प्रदर्शित होता है। इसमें भक्तदर्शक अपने को कीर्तनियों का एक अंग ही मानते हैं और प्रदर्शकों के साथ ही भावोद्रेक में गाते नाचते हैं, परन्तु १९ वीं शताब्दी में कीर्तनियों का स्वरूप भी व्यवसायिक हो गया और दर्शक स्वयं इस शैली से घृणा करने लगे।

उत्तर प्रदेश की अनुष्ठानिक रामलीलाओं में तो दर्शकगण परिस्थिति के अनुसार स्वयं ही नाट्य के अंग बन जाते हैं। सीता-स्वयंवर में दर्शक ही जनकपुरी के समासद होते हैं। राम की वरात में समस्त दर्शक वराती बनकर जनकपुरी को प्रस्थान करते हैं। भगवान राम की वानरसेना में ये ही दर्शक बदरो के चेहरे लगाकर लंकापुरी पर धावा बोलते हैं तथा लका-विजय के उपरान्त भगवान को सीता लक्ष्मण सहित अयोध्या में लाते हैं। जिस नगरी में यह लीला रची जाती है उसके समस्त निवासी अयोध्यावासी बनकर अपने घरों में दीपक जलाकर भगवान का स्वागत करते हैं। काशी नरेश की रामलीला में दर्शक-प्रदर्शकों का विचित्र योग आज भी देखा जा सकता है। राजस्थान के तुर्रा कलगी के खेलों में भी दर्शक नाटक में बहुत ही महत्त्वपूर्ण भाग भूदा करते हैं। वृन्दावन की रासलीलाओं का दर्शक परम भक्त होता है। वह रास के रावाकृष्ण को भगवान का असली रूप समझता है। रास समाप्त होने के उपरान्त दैनिक जीवन में भी वह इन स्वरूपों की भक्तिपूर्वक आवभगत करता

है। मध्यप्रदेश के माच-दर्शक माच-प्रदर्शको को अपना परम गुरु मानते हैं। दर्शक ही प्रदर्शक बन जाएँ, इसकी कल्पना माचो में नहीं की जा सकती। दर्शक माच-प्रदर्शको का खूब सम्मान करता है परन्तु किसी भी परिस्थिति में वह उनके अतिशय कठिन और कष्टसाध्य काम को अदा नहीं कर सकता। अनेक दर्शक इन माच-प्रदर्शको की अद्वितीय कला से प्रभावित होकर उनके इशारों पर चलते हैं परन्तु वे कभी भी माच-प्रदर्शक बनने के योग्य नहीं बनते। दक्षिण भारत के लगभग सभी लोकनाट्यों में दर्शक-प्रदर्शक सम्बन्ध इतना प्रगाढ़ नहीं है क्योंकि वहाँ के लगभग सभी लोकनाट्य व्यवसायिक बन गये हैं।

आमतौर से सभी भारतीय लोकनाट्यों में दर्शकगण नाट्यावलोकन के लिये रगस्थली पर जाते हैं; परन्तु भारत के बहुरूपी नाटक ही ऐसे हैं जो स्वयं दर्शको के पास जाते हैं। दर्शकगण अपने-अपने घरों और दुकानों पर अपने काम में व्यस्त रहते हैं और ये बहुरूपी नाटककार स्वाँग बनाकर घर-घर और दुकान-दुकान पर अपनी लीलाओं का प्रदर्शन करते हैं। ये लीलाएँ कई दिनों तक चलती रहती हैं और प्रत्येक दर्शक के सम्मुख एक ही दिन में बार-बार प्रदर्शित होती हैं। इस तरह अनेक लीलाएँ महीनों तक चलती हैं और उनकी समाप्ति पर अपने दर्शको से ये पर्याप्त इनाम प्राप्त करती हैं। दर्शको के इस विश्रुत खल समुदाय की विभिन्न रुचियों को ये बहुरूपिये खूब जानते हैं। अतः प्रत्येक दर्शक के सामने इनका एक ही अभिनय विविध रूप ग्रहण करता है। दर्शको की इस विभिन्नता ने इन बहुरूपियों को अतिशय चतुर और गुणी बनाया है। अपनी आश्चर्यजनक कला के माध्यम से ये अपने दर्शको पर अतिशय कटाक्ष करके भी लोकप्रियता अर्जित करते हैं।

महाराष्ट्र के परंपरागत तमाशे भी किसी समय दर्शको के दरवाज़ों पर फिरा करते थे और एक ही रात में उनका मनोरंजन करके घन और कीर्ति दोनों ही प्राप्त करते थे। तमाशे के दर्शक अभी भी बड़ी रुचिपूर्वक इन तमाशों को देखते हैं और किसी भी शर्त पर उनके साथ स्वयं नाचने भी लगते हैं। उनका कोई विशेष स्वरूप नहीं होता। तमाशे का स्नेह जन्म से ही उनके साथ चलता है तथा तमाशों के साथ ही वे अपना स्थान भी बदलते रहते हैं।

लोकनाट्यों के दर्शको पर किसी प्रकार का आरोपण कारगर नहीं होता। आधुनिक नाट्यों में टिकट लगाकर जो दर्शको को प्रविष्ट करने की पद्धति है वह लोकनाट्यों में नहीं चल सकती। टिकट खरीद कर नाटक देखने जाना दर्शक अपना घोर अपमान समझता है, जैसे वह अपनी ही धरोहर को पैसा

खर्च करके पा रहा हो। वैसे अनौपचारिक रूप से दर्शक इन नाट्यों की तैयारी में सँकड़ो रुपया खर्च करते हैं परन्तु टिकट खरीदकर प्रदर्शन देखना इनको कमी नहीं रुचता। संसार में यही एक नाटक-प्रणाली है जो बिन पैसा खर्च किये देखी जा सकती है। नाट्य की अदायगी को दर्शक-प्रदर्शक कभी भी पैसो से नहीं आँकते। व्यवसायिक मंडलियाँ भी आर्थिक दृष्टि से अपने दर्शको पर ही निर्भर रहती हैं; परन्तु दर्शक यह कभी नहीं चाहेंगे कि यह रकम उनसे भी टिकटों के रूप में वसूल की जावे। लोकनाट्यों के शौकीन दर्शक अपनी तरफ से अधिक से अधिक खर्च करके हज़ारों को निशुल्क दिखाने में अपना गौरव समझते हैं। अतः लोकनाट्यों का वास्तविक दर्शक अपना हृदय देकर नाट्य देखता है, पैसा देकर नहीं। भारतवर्ष के जो नाट्य टिकटों से प्रदर्शित होते हैं वे लुप्तप्राय ही हैं। बिना टिकट जहाँ नाट्य होते हैं वहाँ चाहे दर्शकगण अपनी तरफ से टिकटों पर एक भी पैसा खर्च न करते हो परन्तु फिर भी लोकनाट्यों की समाप्ति पर वे खाली जेब ही घर लौटते हैं। नाट्य स्वयं में इतने प्रसंग आते हैं जब दर्शको की जेबों से अनजाने ही पैसा प्रदर्शको की जेबों में जाने लगता है। भावोद्ब्रेक की यह परम स्थिति विरले ही भाग्यशालियों को प्राप्त होती है। इस तरह श्रद्धापूर्वक जमा किया हुआ धन नाट्य की अभिवृद्धि के लिये ही प्रयुक्त होता है।

लोकनाट्यों की विशिष्ट संगीत तथा नृत्यपद्धति

साधारणतया दैनिक जीवन के प्रसंगों में गाये जाने वाले नृत्यगीत लोकनाट्यों में प्रयुक्त होनेवाले गीतनृत्यों से बिल्कुल भिन्न होते हैं। इन गीतोंकी वन्दिशों तथा शब्दरचनाएँ एक दूसरे से बिल्कुल भिन्न होती हैं। दोनों के गायक-नर्तक भी अलग-अलग होते हैं। रंगमंच पर नाट्यप्रदर्शन के समय गानेवाला कलाकार साधारण जीवन में उमी गीत को फटे बाँस की तरह गाता है जब कि उसकी रंगमंचीय अदायगी अत्यन्त मधुर ढंग से होती है। इसी तरह साधारण दैनिक जीवन में डब-डब-धक्के खाने वाला दुर्बल कलाकार जब रंगमंच पर उतरता है तो तीर की तरह नाचने-गाने लगता है। इन कलाकारों का कहना है कि रंगमंच पर उतरते ही नाटक की सरस्वती इनकी जिह्वा पर बैठ जाती है। गीतों की रचना में भी सवादवहन की अद्वितीय शक्ति होती है। चूँकि हज़ारों दर्शक इन नाट्यों को देखते हैं और उनमें ध्वनिविस्तारक यंत्र का प्रयोग नहीं होता है इसलिये इन गीतों की स्वररचनाएँ अधिकांश तार सप्तक ही में घूमती रहती हैं। वे इस तरह निर्मित होती हैं कि उनमें स्वर-गुण कम

होता है तथा सवादवहन की शक्ति अधिक होती है । ये गीत इन लोकनाट्यों में प्रश्नोत्तर के रूप में प्रयुक्त होते हैं । इन गीतों में स्वर-ताल का जजाल नहीं होता और वे सीधे दर्शकों के मन पर तीर की तरह चुमते हैं । ये गीत रगमच पर ही रुचते हैं और उनको यदि नाटक से असंबद्ध करके गाया जाय तो वे बहुत ही फीके लगते हैं । इन गीतों में भी विविध रसों के अनुसार बदिशें होती हैं । क्रोधयुक्त एवं आवेशपूर्ण सवादों में इन गीतों की स्वररचनाएँ गेयप्रणाली को छोड़कर तालबद्ध गद्यप्रणाली में उतर जाती हैं जिनमें ताल-स्वर अवश्य होते हैं परन्तु गाते समय ऐसा प्रतीत होता है जैसे केवल शब्दोच्चारण हो रहा है । इसी प्रकार करुणापूर्ण प्रसंगों के गीतों की बदिशें धीमी और वक्र चलने वाली भूमरा, तेवरा, दीपचन्दी जैसी तालों में ही बँधी रहती हैं । विलाप के गीतों में कोमल स्वरों की प्रधानता रहती है और बहुधा पीलू, सोहनी तथा कालीगडा रागों की छाया से वे आवृत रहते हैं । वे विशुद्ध लोकशैली में ही गाये जाते हैं परन्तु उनकी बदिशों का प्रभाव जनता को रुला-रुला कर छोड़ देता है । उनकी लय इतनी मदगति में होती है कि कभी-कभी नक्कारा, डोलक और तबले की सगत बद्ध करनी पड़ती है । साधु-सतों के गीत भी इसी तरह शान्त रस सयुक्त होते हैं और इनकी बदिशें भी मर्म को स्पर्श करती हैं । राग-रग, हर्ष-उल्लास के क्षणों में ये गीत अपनी कलात्मक पराकाष्ठा तक पहुँच जाते हैं । गीत-लय की मस्ती में स्वर-ताल की प्रतिस्पर्धा चलने लगती है और सवादों की लम्बाई भी बढ़ती जाती है । ये गीत दमतोड़ गीतों में शुमार होते हैं ।

नाट्यगीतों के स्थायी अंतरे बहुधा एक दूसरे में निहित रहते हैं तथा स्पष्ट तौर से कभी भी बाहर नहीं आते । इनकी धुनें लयप्रधान होती हैं । गीत का प्रथम चरण समाप्त होते ही अभिनेताओं के पाँव थिरकने लगते हैं और वे अपनी पदचापों से अनंत बोलों की सृष्टि करते हैं । उस समय भावो-द्रेक और उत्साह के वातावरण में लय-ताल सबधी अनेक उत्कृष्ट कल्पनाएँ साकार होती हैं जिनका शास्त्रीय संगीत या नृत्य से कोई संबंध नहीं रहता । कभी कभी ये कल्पनाएँ साजिन्दों तथा विशिष्ट कलाकार की प्रतिभा पर ही निर्भर नहीं रहती बल्कि समस्त नाट्यदल ही अपनी अद्वितीय कल्पनाओं में थिरक उठता है । राजस्थान के गवरी नाट्य में प्रत्येक प्रसंग के बाद समस्त कलाकारों की एक अद्वितीय गम्मत होती है जिसे समस्त नाटक की टेक या स्थायी ममरूनी चाहिये । इस टेक में सब कलाकार मादल व थाली की झंकार पर अद्वितीय अगभगिमाओं की सृष्टि करते हैं । गवरी नाट्य की यह सामूहिक गम्मत समस्त नाटक की प्राण है तथा उसका विशेष स्वरूप निर्धारित करती है ।

मध्यप्रदेश के माच तथा उत्तर प्रदेश की नौटंकियों में यह टेक अद्वितीय पद-मचालन तथा ढोलक-नगाडा-वादन में परिणत हो जाती है। टेक के समय नाट्य के मूलगीत या नृत्य कही धरे रह जाते हैं और कलाकार तथा वाद्यकार की सहज उपज ही सर्वोपरि रहती है। महाराष्ट्र के तमाशे में यह टेक तमाशे की नर्तकी को अपने कलाप्रदर्शन की पूर्ण स्वतंत्रता दे देती है और उसे अपने नृत्य-गीत-प्रदर्शन द्वारा पूर्व अभिनीत समस्त नाट्यप्रसंग को सार रूप प्रस्तुत करने का अवसर मिल जाता है। भवाई तथा राजस्थान की रामधारियों में यह टेक ढोलक की अद्वितीय चाल पर कलाकारों की समस्त प्रेक्ष म्यली में घूमकर नृत्य दिखलाते हुए पुन मूल रगस्थल पर आने को वाध्य करती है। कथकली और यक्षगान में यह टेक कलाकारों को धरती से गज-गज मर ऊपर उछलने और अपनी अगमनिमाओ तथा पदसंचालन के अद्वितीय प्रदर्शन का मौका देती है। उत्तर प्रदेश के रास में प्रत्येक प्रसंग की समाप्ति पर यह टेक गोप-गोपिकाओं के बीच कृष्ण को अनेक सामूहिक रास-महारामो में अपना चमत्कार दिखलाने का अवसर देती है। उस समय गोप-गोपिकाओं के बीच कृष्ण अनेक कृष्ण बन जाते हैं। वे कमी गोपियों की वजल में नजर आते हैं, कमी राधा के गले में लिपट जाते हैं तथा कमी घुटनों के बल समस्त रगस्थली का चक्कर लगाते हैं।

गीतों की इस गेयपद्धति की दृष्टि से मध्यप्रदेश के माच और महाराष्ट्र के तमाशे सर्वोपरि हैं। माच और तमाशो में नृत्य से भी अद्विक गीतों की प्रवानता है। अभिनय करते समय नृत्यकार गीत की एक अद्वितीय धुन उठाता है और टीप पर जाकर आलाप वाँधता है। ये आलापें बहुधा तीन-चार स्वरो में मंचरित होती हैं और अत में जाकर किसी एक स्वर पर टिक जाती हैं। मध्यप्रदेश के माचो में ये धुनों रगतों का स्वरूप धारण करती हैं और 'दोकडी', 'डकहरी' और 'लगडी' में इनका स्वरूप निखरता जाता है। इन टेकों के उपरान्त माचों में साधारण और सरल धुनों में सवादों की व्यवस्था होती है जिनकी रचना दोहापद्धति में होती है। प्रत्येक सवाद के बाद फिर टेकें दोहराई जाती हैं। महाराष्ट्र के तमाशो में, जब सुरतिये गा-गा कर दर्शकों का अभिवादन करते हैं, उसके बाद ही नर्तकी सोलह शृंगार में अपने नाट्य-अभिनेताओं के माय प्रवेश करती है। बहुधा शृंगार में डूबी हुई लावणी की धुन में नर्तकी अपना चमत्कार बतलाती है और फिर नाटक के पात्र पवाडा छंद में सवाद कहते हैं और अत में नर्तकी पुन उनकी टेक पकड़कर समस्त नाट्याभिव्यक्ति को चार चाँद लगा देती है।

दक्षिण भारत के यक्षगान तथा कुचपुडी नाट्यो मे भी प्रायः यही महाराष्ट्र की पद्धति अपनाई जाती है । उनमे एक विशेष बात यह है कि प्रत्येक अभिनेता गीतो मे पद गाता है और उनको अगभगिमाओ द्वारा अभिनीत करता है । गीत के प्रत्येक शब्द के अर्थ को वह अपने अगों से अभिव्यक्त करता है । अभिव्यक्ति की यह सूक्ष्म पद्धति भारत के किसी लोकनाट्य मे नही है । अर्थ निकालाने की इस पद्धति मे इन अभिनेताओ का अग-प्रत्यग काम आता है और अगो की पूर्वनिश्चित मुद्राओ से वह अर्थ और भी अधिक सार्थक होजाता है । उत्तर भारत की अन्य सब नाट्यशैलियो मे अग-प्रत्यगो द्वारा अर्थ निकालने की इतनी सूक्ष्म प्रणाली का प्रतिपादन कभी नही होता । उनमे संवाद-गीतो की समाप्ति पर नृत्य-गीतो की लयदारी मे और उनकी पेचीदगियो मे अभिनेता इतने उलझ जाते है कि कभी-कभी उनका अभिनयपक्ष दुर्बल हो जाता है । दक्षिण भारत के प्राय सभी लोकनाट्यो मे नाट्याभिनय तथा सवादात्मक गीतो की प्रधानता रहती है तथा नृत्य गौण होते हैं । उत्तर भारत की लगभग सभी नाट्यशैलियो मे गीत और नाच नाट्य को दबा देते हैं और ऐसे अप्रासंगिक प्रसंगो को दर्शको के मनोरंजनार्थ बीच मे लाना पडता है कि समस्त नाट्य की आत्मा ही मरने लगती है ।

हरियाना के स्वांगो मे गीतो की सर्वाधिक प्रधानता रहती है । उनमे हरियानी गीतो की गगा बहती है तथा नृत्यो की न्यूनता रहती है । इन स्वांगो मे अधिकाश प्रसंग प्रेमाख्यानो पर आधारित रहते हैं । अत प्रेम-गीतो की रचनाएँ उनमे प्रमुख होती हैं । ये गीत बुलन्द आवाजो मे गाये जाते हैं और अत मे लम्बी-लम्बी आलापेँ उनके साथ जुड जाती हैं । अभिनेता एक दूसरे के सामने दल बनाकर खडे हो जाते हैं । सवादो मे समस्त दल ही गा उठता है । उसमे मूलपात्र का पता लगाना बहुत मुश्किल हो जाता है । ये धुनें इतनी मार्मिक होती हैं कि दर्शक रात-रात भर उनको सुनकर मर्माहित हो उठते हैं ।

उत्तर प्रदेश की रामलीलाओ और कृष्णलीलाओ के गीतो मे एक विशेषता रहती है । वे लोकनाट्य तुलसीकृत रामायण और भागवत जैसे ग्रथो पर आधारित रहते हैं । अत इन नाट्यो के गीत अलग से नहीं रचे जाते हैं । इन ग्रथो के प्रति जनता की इतनी प्रगाढ श्रद्धा है कि कोई अन्य गीतकार इन नाट्यो के लिये अलग से सवाद गीत लिखने की घृष्टता नही करता है । ये गीत नाट्य-पद्धति के अनुकूल नही होते हुए भी इन्हे समाज ने श्रद्धापूर्वक स्वीकार किया है ।

तुलसीकृत रामायण के दोहो तथा चौपाइयो की गायन-विधि नाट्योचित नहीं होने के कारण उनका अर्थ अभिनेताओं द्वारा गद्य में उलथाने की परम्परा डानी गई है जिससे इस समस्त नाट्य-प्रणाली में जान सी आ गई है। राम-लीलाओं में कहीं भी संगीत और नृत्य की प्रधानता नहीं है। उनके रामायण-पाठों का रामायण पाठ ही सर्वोपरि है। रामजीवन सबधी कथानक समस्त हिन्दू-समाज के लिये श्रद्धा का विषय होने के कारण यह लोकनाट्य नाट्य-गुणों के अभाव के बावजूद भी अत्यन्त लोकप्रिय बन गया है। इसकी लोकप्रियता में विशेष स्थलों का दृश्य-विधान, पात्रों की वेशभूषा तथा कथानक की विविधता ने चार चाँद लगा दिये हैं। मथुरा शैली की रगमचीय रामलीला, जिसका प्रादुर्भाव पारसी नाटक की प्रेरणा से हुआ है, तुलसीकृत रामायण की गेय-प्रणाली के साथ अपनी स्वतंत्र गायन-विधि के कारण भी लोकप्रिय बन गई है। इसका मूलपाठ तुलसीकृत रामायण की चौपाई तथा दोहो के माध्यम से होता है परन्तु बीच-बीच में तुलसीकृत गीतावली के रागवद्ध गीतों की गायकी से इस प्रणाली में प्राणों का संचार हुआ है। धौलपुर, भरतपुर में पिछले पचास वर्षों में रामलीला की एक विशिष्ट प्रणाली का विकास हुआ है, जिसमें तुलसीकृत रामायण की चौपाइयों को अक्षुण्ण रखते हुए बीच की कड़ियों को विशिष्ट गीतों से जोड़ा गया है। इन गीतों में लोकगायकी का एक बहुत ही स्वस्थ स्वरूप परिलक्षित होता है। इस विशिष्ट रामलीला का एक सार्वजनिक संगठन आज भी इन क्षेत्रों में विद्यमान है, जिसके पास पचास वर्ष पूर्व लिखित इस विशिष्ट रामलीला का स्क्रिप्ट (script) है। इस विशिष्ट प्रणाली पर निश्चित ही नौटकियों और राजस्थानी ख्यालों की गायकी का प्रभाव स्पष्ट है। इस रामलीला में लावणी के प्रकार में कालिगडा तथा भैरवी की धुनों की विशेषता है। नौटकियों के बहरेतवील के ढग के छदबद्ध गीत भी इस रामलीला में प्रचुर मात्रा में प्रयुक्त होते हैं। हाथरस निवासी श्री नृत्याराम के चौदोलों के ढग के गीत भी इसमें प्रवेश कर गये हैं। राजस्थान के पूर्वी क्षेत्र की इस विशिष्ट रामलीला में निश्चित ही उत्तर प्रदेश की सभी रामलीलाओं की गायनपद्धति का समन्वय हुआ है। भरतपुर की स्थायी रामलीला समिति के भवन में आज भी दशहरे के एक माह पूर्व इस विशिष्ट गायकी में रामलीला के भावी पात्र प्रशिक्षित किये जाते हैं और रामलीला के विविध दृश्यस्थल नगर के चारों ओर निर्मित होते हैं।

ब्रज की रामलीलाएँ भी प्रसिद्ध भक्तकवियों की रचनाओं पर आधारित रहती हैं। इन लीलाओं का प्रचलन अधिकांश मंदिरों तथा भक्तजनों के प्रांगण

मे होने के कारण उनका लगाव पंडितप्रवरो, आचार्यों तथा शास्त्रज्ञों से बहुत रहा है। इसीलिये इन लीलाओं में शास्त्रीय ध्रुपदों, शास्त्रीय नृत्यों तथा शास्त्रोक्त कथानकों की त्रिवेणी बहती है। प्रसिद्ध भक्तकवि नन्ददास, ध्रुवदाम तथा ब्रजवासीदास की रचनाओं तथा गायकी का इन रासों पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। इन लीलाओं की ध्रुपद गायकी मुस्लिम घरानों की ध्रुपद गायकी से भिन्न है तथा उसके साथ जो रास बाँधे गये हैं, उनकी नृत्यमुद्राएँ कत्यकनृत्य से प्रभावित होतीं हुए भी प्राचीन नटवरी शैली का भान कराती हैं। जहाँ रामलीलाओं में नृत्यों का नितान्त अभाव रहा है वहाँ रासलीलाएँ नृत्यगीतों से भरपूर होती हैं। रामलीलाओं के चरित्रनायक भगवान् राम के गम्भीर तथा नीतिज्ञ जीवन के साथ नृत्य मेल नहीं खाते परन्तु भगवान् नटवर कृष्ण की जीवनलीलाएँ नृत्य-प्रधान होने के कारण ये रास भी नृत्यमय हो गये हैं। रासलीलाओं की नृत्यप्रणाली में जहाँ शास्त्रीय नृत्य की छाप है, वहाँ लोकशैली के डाडिया नृत्य का भी पर्याप्त प्रभाव है। इन लीलाओं के सवादों के साथ जो गीत जुड़े हुए हैं उन पर शास्त्रीय संगीत का प्रचुर प्रभाव होने पर भी उनमें सवादों को परिपुष्ट करने की प्रबल शक्ति है।

रासलीला की एक पुष्ट परम्परा मणिपुर में भी विद्यमान है, जिसके समस्त गीतनृत्य लोकशैली से अनुप्राणित हैं। इसमें मणिपुरी गीतों के साथ मणिपुरी नृत्य की अनुपम छटा निखर आई है। ब्रज की रासलीला और मणिपुर की रासलीलाओं में गीतनृत्य की दृष्टि से कोई साम्य नहीं है। ब्रज की वर्तमान रासलीलाओं में सूरदास तथा अन्य अष्टछाप के कवियों की कवित्तमय गायकी का पर्याप्त प्रभाव पड़ा है। परन्तु इन गीतों की वदिशों में कहीं भी अभिनयात्मक पक्ष नहीं है। ये गीत सगीतमडली द्वारा अलग से गाये जाते हैं तथा अभिनेता उनके अर्थ उलथाता है। प्रत्येक प्रसंग की समाप्ति पर समस्त रासमडली सामूहिक रूप से नाचती है। चरित्रनायक भगवान् श्रीकृष्ण की लीलाओं से सभी अक्लजत्र परिचित होते हैं अतः इन लीलाओं के लिये अन्य लोकनाट्यों की तरह अलग से सवादात्मक गीतों की आवश्यकता नहीं होती है। जहाँ सवादों की आवश्यकता होती है वहाँ गद्य का प्रयोग भी प्रचुर मात्रा में होने लगा है।

बंगाल की जात्राओं में भी सवादात्मक गीतों का नितान्त अभाव होने के कारण अधिकांश जात्राएँ आधुनिक नाटकों की तरह गद्य-सवादों में अभिनीत होती हैं। जात्राओं का वह पुरातन, धार्मिक तथा गेय स्वरूप प्रायः लुप्त ही

हो गया है। अब ये जात्राएँ अलग से लिखी जाने लगी हैं, जिनमें गेयपक्ष की प्रधानता रहती है तथा उनका गीतनृत्य-पक्ष नाट्य से बहुधा असंबद्ध सा रहता है। वह सवादों का भार वहन नहीं करता। वह केवल मनोरंजन के लिये ही प्रयुक्त होता है।

भारतवर्ष में गीतनृत्यों की अनुपम बहार जितनी राजस्थान के ख्यालों में परिलक्षित होती है उतनी किसी भी शैली में नहीं। राजस्थान के ख्याल नाट्यतत्त्वों से जितने दुर्बल होते हैं उतने ही गेयतत्त्वों से परिपुष्ट हैं। यही कारण है कि राजस्थानी ख्यालों में ख्यालियों का सर्वोपरि गुण गायन, वादन तथा नर्तन है। मध्यप्रदेश के माच भी लगभग-लगभग इसी श्रेणी में आते हैं परन्तु उनके नाट्यतत्त्व इतने खटकनेवाले नहीं हैं जितने राजस्थानी ख्यालों के। भीरा मगल, ढोला-भरवण, मूमल-महेन्द्र तथा हीर-राँभा के ख्याल तो जैसे गाने के लिये ही रचे गये हैं। लच्छीरामकृत चदमिलयागिरी तथा रिढमल नामक ख्यालों में गेयधुनों की अद्वितीय छटा है। इन धुनों में चिड़ावा के नौटंकी-प्रभावित नानू दूलिया के ख्यालों की तरह छद्मप्रधान रगतो, चौबोली, दुबोली, लगडी, इकहरी, दुहरी लयों की ओर विशेष आग्रह नहीं है। भेवाड प्रदेश की रासधारियों में भी, जिनमें भक्त हरिश्चंद्र, ध्रुव चरित्र, स्वमणों-मगल आदि ख्याल प्रमुख हैं, इन छदों की कहीं प्रधानता नहीं है। अभिनेता स्वतंत्र रूप से पूर्वनिश्चित तथा परम्परागत धुनों में गाता है और साज उसकी सगत करते हैं। ये धुनें परम्परागत धुनें हैं जिनकी मर्यादा में इस शैलीविशेष के सभी नाट्य खेले जाते हैं। प्रत्येक शैली की धुनें प्रायः निश्चित सी होती हैं। केवल विषय और कथानक बदलते हैं। ये धुनें यद्यपि सवादवहन की दृष्टि से विशेष उपयुक्त नहीं होती फिर भी ये मर्मस्पर्शी होती हैं और गायकों को अपनी कल्पना के विस्तार में पूरी छूट देती हैं। इन धुनों का तालपक्ष मध्यप्रदेश के माचो, चिड़ावा के ख्यालों तथा उत्तर प्रदेश की नौटंकीयों से कहीं सरल और सुगम होता है। इन ख्यालों का नृत्यपक्ष भी उक्त लोकनाट्यों से अपेक्षाकृत सरल और दुर्बल होता है। राजस्थान के तुरांकलगी के खेलों में तो नृत्यपक्ष प्रायः ही नहीं। उनका गेयपक्ष भी बहुत ही दुर्बल है। सारा खेल प्रायः एक या दो धुनों में बँधा रहता है, जिन्हे बार-बार सुनकर दर्शक ऊँच से जाते हैं। यदि तुरांकलगी का साहित्यिक तथा दर्शनीय पक्ष प्रबल न हो और नाट्य के सामुदायिक गुण चरमसीमा तक न पहुँचे हों तो यह प्रकार नाट्य की दृष्टि से कमजोर सिद्ध होगा।

लोकनाट्यों में प्रचलित जीवन-व्यवहार तथा जीवनादर्शों का प्रतीकीकरण

लोकनाट्य प्रचलित जीवन-व्यवहार तथा जीवनादर्शों के प्रतीक होते हैं। सामाजिक चिन्तन, आचारविचार, रीतिनीति, निष्ठा तथा पारम्परिक विश्वास लोकनाट्यों में अत्यन्त छद्म रूप में प्रकट होते हैं। नाट्य के कथानक, उनकी घटनाएँ, प्रसंग, पात्र आदि कितने ही प्राचीन कथो न हो, जीवन-व्यवहार की दृष्टि से वे सोलह आना आधुनिक हैं क्योंकि वे किसी शास्त्र, विशिष्ट परम्परा तथा परिपाटी का अनुशीलन नहीं करते। अतः परम्परा-प्रतिपादन की उनसे आशा भी नहीं रखी जा सकती। उसके सवादगीत पुरातन होते हुए भी नवीन इसलिये हैं कि उनका प्रवाह गगा की तरह पावन तथा निर्मल है। गगा सहस्रों वर्षों से इस पावन धरती पर बह रही है परन्तु प्रतिपल उसमें नवीन जल का संचार हो रहा है। इसी तरह जो गीत-सवाद परम्परा से प्रचलित हैं उनमें प्रतिपल परिवर्तन हो रहा है और चिरनवीन सामाजिक प्रतिभा का चमत्कार उन्हें चमत्कृत कर रहा है। पारम्परिक आदर्श, कथानक, विचारधारा तथा जीवन-व्यवहार का निभाव उनमें बिलकुल आवश्यक नहीं है। मौलिक आदर्श और मूलभूत व्यवहार की विशेषताओं का निभाव तो होता है परन्तु उनको आधुनिक जीवन में ढालने की प्रवृत्ति इन नाट्यों में बराबर बनी रहती है।

उदाहरणार्थ परम पावन भगवती सीता अपने पतिव्रत धर्म को निभाने के लिये भगवान् राम के साथ वनगमन करती है। उनके साथ कष्ट सहती है। अपने पति के साथ भारतीय आदर्शानुकूल बराबरी का दर्जा पाती है। उसके हरण पर भगवान् राम विरहव्यथा से व्यथित हो जाते हैं। राम अपनी पत्नी के आग्रह पर स्वर्णमृग का चर्म लेने के लिये शिकार को जाते हैं परन्तु लोकनाट्यों में वही सीता प्रचलित लोकाचार की दृष्टि से राम के चरण दवाती है, कुटिया में राम, लक्ष्मण के लिये भोजन बनाती है, जगल से कड़े और लकड़ी बीन कर लाती है, कपड़े धोती है, वर्तन माँजती है और प्रतिपल पति से दबकर रहती है। राजस्थानी रासधारियों में सीता राम का घूँघट भी निकालती है, रावण द्वारा हरी जाकर जब वह अशोकवाटिका में निवास करती है तो पति की विरहवेदना से कहीं अधिक उसको यह डर है कि उसका पता लग जाने पर राम उसको अवश्य ही पीटेंगे। राजस्थान के इस विशिष्ट लोकनाट्य में रावण के प्रति राम का रुख भी वैसा ही दर्शाया गया है जैसा कि किसी आज के ग्रामीण व्यक्ति का अपनी स्त्री के चुराये जाने पर होता है। अपनी पत्नी

के हरण पर राम यही भावना व्यक्त करते हैं कि जिस तरह रावण ने मेरी स्त्री का हरण किया है, उसी तरह मैं भी रावण की स्त्री का हरण करूँगा ।

धार्मिक भावनाओं और संस्कारों पर आधारित रामलीलाओं को छोड़कर लगभग सभी रामाधारित लोकनाट्यों में कथाप्रसंग का काफी निभाव होते हुये भी चरित्रचित्रण में लोकाचार की दृष्टि से काफी परिवर्तन दिखाया गया है । रामयुग के सभी पात्र इन लोकनाट्यों में पोशाकें भी वही पहिनते हैं जो आजकल गाँवों में पहनी जाती हैं । यदि वह राजस्थानी लोकनाट्य है और राजस्थानी मडलियों द्वारा अभिनीत होता है तो सीता उसमें साड़ी, लँहगा पहिनेगी और धूँघट निकालेगी । राम, लक्ष्मण, रावण आदि पात्र राजस्थानी पगड़ियों, राजसी झुंगो, कमरबंदों, ढाल तलवारों, भालों और बरछियों का प्रयोग करेंगे । रावण जब सीता को हरने के लिये आयेगा तो उसकी वेशभूषा आधुनिक फकीर की सी होगी और प्रकट हो जाने पर वह आधुनिक प्रेमी की तरह व्यवहार करेगा । दशरथमहाराज की मृत्यु पर भरत सैकड़ों मन मालपुत्रों का मौसर (मृत्यु-भोज) करेंगे ।

मीलों के गवरी नाट्य में भी माता गौरी शिवजी के घर में साधारण ग्रहिणी की तरह गोबर के कड़े बनाती हैं । शिव के अवतार बूढिया जब अपनी बहिन खेतूड़ी के घर जाते हैं तो वह मकई की रोटी तथा लहसुन प्याज की चटनी खाते हैं । वृन्दावन की धार्मिक लीलाओं को छोड़कर सभी कृष्णा-धारित लोकनाट्यों में कृष्ण गोपियों से उसी तरह छेड़छाड़ करते हैं जैसे आज के मनचले नौजवान रास्ते चलती हुई छोकरियों को छेड़ते हैं । इस तरह लोकनाट्यों के चरित्र, चाहे कितने ही पौराणिक और ऐतिहासिक क्यों न हो, क्षेत्रीय विशेषताएँ लिये हुए होते हैं । जैसे राजस्थानी लोकनाट्यों का राम राजस्थानी वेशविन्यास में होता है और राजस्थानी भाषा बोलता है । पंजाबी राम पंजाबी लिवाज में पंजाबी वीरों का सा व्यवहार करता है । यही नहीं वह अपनी स्थानीय समस्याओं को अपने व्यवहार तथा अभिनय में प्रयुक्त करता है । यदि किसी क्षेत्र में किन्हीं विशेष त्यौहारों, पर्वों, समारोहों तथा धार्मिक विश्वासों का प्रचलन है तो वहाँ के नाटकों में वे सभी त्यौहार, पर्व तथा विश्वास महत्त्व प्राप्त कर लेते हैं । यदि किसी क्षेत्र में किसी विशिष्ट विचारधारा का प्रचलन है तो वही विचारधारा उस क्षेत्र के लोकनाट्यों की विचारधारा बन जाती है । यदि किसी क्षेत्र में भैरव का महत्त्व है तो वहाँ की रामलीलाओं में स्वयं राम भी भैरव की पूजा करने लगते हैं । यदि किसी क्षेत्र

मे हरिजनो और शूद्रो के प्रति छुआछूत का प्रचलन है तो वहाँ के नाटकों के सभी चरित्र उगी प्रकार का व्यवहार पाते हैं। वहाँ के रामाश्रित नाटकों में भगवान् राम शवरी भीलन के जूटे वेर नहीं लाते, निपाद की नीता में बैठकर गंगा पार नहीं करते। पाँच पति वाली द्रौपदी, जो महाभारतकालीन सामाजिक आदर्शों के अनुसार पूजनीय नारी ममकी जाती है, लोकनाट्यों में कुत्सित नारी की तरह चित्रित होती है।

लोकनाट्यों में पौराणिक तथा ऐतिहासिक पात्रों के महान् आध्यात्मिक आदर्श अधिक चमत्कृत नहीं होते। उनके जीवन के वे व्यवहार, जो प्रचलित जनसमुदाय की परम्पराओं और भावनाओं को अधिक स्पर्श करने हैं, प्रधानता पाते हैं। राजस्थानी ख्यालो के राजा केसरीसिंह और अमरसिंह के वीरता के चमत्कार समाज को जितने स्पर्श नहीं करते उतने उनके प्रेमाचार स्पर्श करते हैं। पारम्परिक धार्मिक रामलीलाओं को छोड़कर सभी रामाधारित लोकनाट्यों में राम की पितृभक्ति, लक्ष्मण का भ्रातृप्रेम, सीता का पान्चवृत्य धर्म तथा उनके उच्च मानवीय आदर्शों का जितना चित्रण हुआ है, उनसे कहीं अधिक चित्रण उनकी दैनिक जीवनचर्याओं का हुआ है। जैसे राम क्या खाते हैं ? क्या पहिनते हैं ? सीता अयोध्या में सास-ससुर के प्रति कैसा व्यवहार करती है ? अशोकवाटिका में किस तरह अपना खाना बनाती है ? सीता स्वयम्बर में राम अन्य राजाओं के साथ कैसे प्रतिस्पर्धा में उत्तमने है ? सीता के विरह में किस तरह छटपटाते हैं तथा वनगमन की आज्ञा पाकर किस तरह दुःखी होते हैं ? लोकनाट्यों का राम जब लका विजय के उपरान्त घर लौटता है तो सर्वप्रथम वह अपना राज्य संभालता है कि कहीं भरत ने कुछ चतुराई तो नहीं की।

इस तरह ऐतिहासिक पात्रों की बड़ी-बड़ी वीरगाथाएँ तथा त्याग, बलिदान के कारनामों लोकनाट्यों में विशेष महत्त्व नहीं रखते। उन ऐतिहासिक पात्रों के वे जीवन-व्यवहार, जो गार्हस्थ्य जीवन से संबंधित हो या जो प्रचलित दैनिक जीवन-व्यवहार के अनुकूल हो, लोकनाट्यों के आकर्षण बनते हैं। ऐसे ऐतिहासिक पुरुष अपने उच्च जीवनादर्शों से महान् नहीं बनते। यदि उनमें से किसी ने बिच्छू या साँप के काटे हुये को जीवित कर दिया तो वही लोकनाट्यों में देवता की पदवी पाता है। देश को गुलामी की जजीरो से मुक्त करने वाला महापुरुष लोकनाट्यों में जितनी प्रसिद्धि प्राप्त नहीं करता उतनी गाँव की गायों को कसाइयों से बचाने वाला प्रसिद्धि प्राप्त कर लेता है। देश, समाज तथा समस्त जाति को सांसारिक और सामाजिक बंधनों से मुक्त

करने वाला सत लोकनाट्यो मे जितना महत्त्व नही पाता, उतना गाँव के बच्चो को जाहू-टोनी से स्वस्थ करने वाला साधु पा लेता है । देश की महान् आत्माओ के चरित्र यदि लोकनाट्यो मे विषय बनते भी हैं तो उनके उच्च चारित्रिक गुण उनके आकर्षण नही बनते । उनके व्यावहारिक जीवन के चमत्कारपक्ष ही लोकनाट्यो मे स्थान पाते हैं । मीरा-जीवन सबधी 'मीरामगल' नामक राजस्थानी ह्याल मे मीरा की भक्ति, उनके आध्यात्म तथा उनके त्याग को कही महत्त्व नही दिया गया है । उसमे केवल मीरा के श्रृ गार, विवाह तथा उसके लोकाचारो पर ही विशेष बल दिया गया है । 'मीरामगल' की मीरा अत मे मेवाड के महाराणा के साथ अपना विवाह स्वीकार भी कर लेती है । उनके साथ गार्हस्थ्य जीवन भी व्यतीत करती है । उनकी कृष्णभक्ति अपने पति की मृत्यु के उपरान्त वैधव्य की पीड़ाओ को कम करने के निमित्त ही उपजी है ।

लोकनाट्यो के नाट्यतत्त्व

ईसा पूर्व ३०० वर्ष के भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र से यह ज्ञात होता है कि नाट्य की परम्परा इस देश मे सहस्रो वर्ष पूर्व थी । यह नाट्यशास्त्र लगभग आठ अन्य शास्त्रो की रचना के उपरान्त लिखा गया अत्यंत परिपक्व शास्त्र है । किसी भी साहित्य तथा कलाप्रसंग का शास्त्र तभी लिखा जाता है, जब उसका विकास चरमसीमा तक पहुँच चुका हो तथा अनेक प्रचलित वाद-विवादो के कारण उसे दिशा-निर्देश की आवश्यकता हो । आचार्यगण ऐसी ही अवस्था मे शास्त्र की कल्पना करते हैं और नाट्यो को अनेक नियमो मे बाँधकर उनका सीमा-निर्धारण तथा प्रचलित विवादो का शास्त्र द्वारा निराकरण करते हैं । भरतमुनि द्वारा प्रणीत नाट्यशास्त्र के उपरान्त अनेक नाट्यशास्त्र दशवी शताब्दी तक हमारे देश मे लिखे गये, जिनमे घनजय द्वारा लिखित दशरूपक सर्वोपरि है । उन्होंने नाट्यशास्त्र को अनेक अंग-प्रत्यंगो मे विभाजित करके उसकी एक पूरी व्याकरण ही बना डाली । इन शास्त्रो के आधार पर लिखे और खेले गये नाटक लगभग ११ वी शताब्दी तक हमारे देश मे प्रचलित थे जिनमे कालिदास का मालविकाग्निमित्र, अमिज्ञान शाकुन्तल, विक्रमोर्वशीय, हर्ष लिखित रत्नावली, शूद्रक का मृच्छकटिक, भवभूति का महावीरचरित, उत्तररामचरित और मालतीमाधव, भट्टनारायण का वेणीसहार और विशाख-दत्त का मुद्राराक्षस प्रसिद्ध हैं । यह क्रम सातवी शताब्दी तक लिखे हुए उन नाट्यो का है, जो कला और साहित्य की समस्त सामग्री से सम्पन्न हैं तथा जिनमे नाट्य के समस्त शास्त्रोक्त तत्त्वो का पूर्णरूप से अनुशीलन हुआ है । नवी

शताब्दी में भी राजशेखर द्वारा लिखित कर्पूरमञ्जरी तथा बाल रामायण नामक नाटको की रचना हुई । ११ वीं शताब्दी में कृष्णमित्र ने प्रबोध चन्द्रोदय जैसे नाटको की रचना की । यह समय शास्त्रीय नाटको के पतन का समय माना गया है और अनेक साहित्यिक मीमांसको ने यह लिखा है कि ११ वीं शताब्दी के बाद लिखे गये नाटक हीन और हेय नाटक हैं । यदि इन सभी शास्त्रकारों की बात हम सत्य मान ले तो ग्यारहवीं शताब्दी के बाद लगभग ३०० वर्ष तक भारत में नाटक का विकास अवरुद्ध हो गया । शास्त्रकारों ने इस ह्रास का कारण राजनीतिक और सामाजिक उथलपुथल बलताया है । परन्तु सच बात यह है कि शास्त्रकारों ने न केवल नाटको को बल्कि साहित्य के लगभग सभी अंगों को शास्त्र से ऐसा जकड़ लिया था कि लेखको तथा रचनाकारों की स्वतंत्र अभिव्यक्ति और रचनाविधि को सर्वाधिक ठेस पहुँची । लोकनाट्यों की अति प्रचलित तथा अत्यंत लोकप्रिय शैली को भी शास्त्रों में बाँधने की कोशिश हुई परन्तु वह कभी भी उनकी पकड़ में नहीं आई ।

भारतीय नाट्य-परम्परा के साथ ही यूनान में भी नाट्य की एक बहुत ही स्वस्थ परम्परा प्रचलित थी । परन्तु यूनानी नाटक के इतिहास के अनुसार वह कभी भी किसी शास्त्र में नहीं बँधी । नाट्य की कुछ स्वस्थ परम्पराएँ अवश्य विकसित हुईं जिनको आधार मानकर यूनानी नाटक सैकड़ों वर्षों तक कायम रहा और विकास की चरमसीमा तक पहुँचा । उसके बाद रोम, इंग्लैंड तथा यूरोप के अन्य देशों में भी नाटक की अनेक स्वस्थ परम्पराएँ विकसित हुईं । पंद्रहवीं शताब्दी में महारानी एलिजाबेथ का समय इंग्लिश नाटको का उत्कर्षकाल समझा जाता है जिनमें शेक्सपीयर जैसे नाटककार सर्वोपरि माने गये हैं । उनके सभी नाट्यों में नाटककार ने अपनी स्वतंत्र नाट्यप्रतिभा का परिचय दिया । कहीं भी और किसी भी देश में शास्त्रकारों ने उन्हें शास्त्रीय नियमों में नहीं बाँधा । भारत में भी सैकड़ों वर्षों से जो नाट्य की स्वस्थ परम्परा बन रही थी उसी को कायम रहने दिया जाता तो भारतीय नाट्य का दसवीं शताब्दी तक ह्रास नहीं होता । भारतीय नाट्य की वही दशा हुई जैसी कि भारतीय भाषाओं की हुई । प्रचलित लोकभाषाओं को शास्त्रकारों और आचार्यों ने व्याकरण आदि शास्त्रों से ऐसा जकड़ा कि लोकभाषा और पंडितों की भाषा अलग-अलग होती गई ।

भारतमुनि के नाट्यशास्त्र में अनेक प्राचीन सूत्र हैं जिनके भाष्य आदि भी हैं । इनसे स्पष्ट है कि उससे पूर्व भी अनेक प्राचीन सूत्रों पर भाष्य, कारिकाएँ

आदि लिखी जा चुकी थी। इसका यह अर्थ है कि नाट्य को ईसा पूर्व कितने ही शास्त्रकारों ने शास्त्रोक्त नियमों से बाँधना प्रारम्भ कर दिया था और नाट्य की व्युत्पत्ति के बाद उसे कितने ही उतारचढाव देखने पड़े। कठपुतली के सूत्रधार आदि की कल्पना को मानवीय नाट्य में प्रयुक्त करने की जो परम्परा है उस पर तथा नाट्य के विकासक्रम पर पूर्व परिच्छेदों में पर्याप्त प्रकाश डाला गया है। नाट्य का सूत्रपात तो वैदिककाल ही में हो गया था क्योंकि अनेक नाटकीय सवाद वेदों में मिलते हैं। महाभारत आदि ग्रन्थों में भी नाट्य के अनेक रूप विद्यमान हैं। उसके बाद के हरिवंशपुराण में कौवेररभामिसार नाट्य का उल्लेख है। उसमें अतिशय उन्नत नाटक के तत्त्व मिलते हैं तथा उसके अभिनय में उच्चकोटि की रगशाला का प्रयोग हुआ है जिसमें आकाशमार्ग में जाते हुये रथ तथा कैलाश आदि पर्वतों के दृश्य अत्यंत सफलतापूर्वक दिखलाये गये हैं। जैन ग्रन्थों में भी अनेक नाटकों का उल्लेख है। महावीर स्वामी के २०० वर्ष बाद हमारे देश में नट-नटियों के नाटकों की भरमार थी। ये नाटक इतने प्रचलित हो चुके थे तथा नट-नटी की इतनी कलावाज़ियाँ इनमें दिखलाई गई थी कि साधु-सतों को उन्हें देखने का निषेध किया गया था। नाट्यों के ये सभी प्रकार लोकनाट्यों के ही उन्नत रूप थे। परन्तु हमारे शास्त्रकारों ने केवल उन्हीं नाटकों को नाटक समझा जो राजप्रासादों तथा विशिष्टजनों के यहाँ आश्रय पाते थे। वे लोकनाट्य जो सड़कों, खेत-खलिहानों, मैदानों, चौराहों तथा गाँव-गाँव, नगर-नगर, डगर-डगर पर होते थे उनको ऐसा जान पड़ता है इन शास्त्रकारों ने कहीं मान्यता नहीं दी। उन्होंने अपने सूत्रों में जो नाटक के अंग-प्रत्यंग, उपान्ग आदि बताये हैं वे सभी इन प्रचलित लोकनाट्यों की कल्पना से ही ग्रहण किये गये हैं।

उन्होंने जो नाट्य के तत्त्व बतलाये हैं वे इतने एकांगी हैं कि लोकनाट्य उनकी परिधि में आते ही नहीं है। इन शास्त्रोक्त तत्त्वों को देखते हुए ये लोकनाट्य उनके केवल कटे हुए अंग मात्र से प्रतीत होते हैं। इन्हीं अंग-प्रत्यंगों को लोकनाट्यकारों ने जनरुचि के आधार पर परिष्कृत एवं विकसित किया है। लोकनाट्यों में नाट्य के सभी अंगों का विशेषीकरण विल्कुल आवश्यक नहीं है। कथानक के आधार पर जिस अंग के विकास की आवश्यकता होती है उसी का विस्तार किया जाता है। सभी अंगों के निरूपण में लोकनाट्यकार अपनी शक्ति नहीं लगाता तथा अपनी स्वतंत्र कल्पना को नियमों में बाँधकर अवरुद्ध नहीं करता।

प्राचीन शास्त्रों में नाटक के विविध प्रकारों का जहाँ वर्णन किया गया है वहाँ उन्हीं नाटकों को विशुद्ध तथा संपूर्ण नाटक माना है जिनकी कथा इतिहासप्रसिद्ध हो तथा जिनके नायक, उपनायक तथा अन्य पात्र उच्चकुल, उच्चजाति तथा उच्चघराने के हो। जिस नाटक की कथा निम्नवर्ग से सवधित हो, उसे शास्त्रकारों ने उपरूपक माना है और उसके अंतर्गत उन्हें प्रेक्षणा, सनायक, शिल्पक, हल्लीश, भाणिका आदि से सवधित किया है। नाट्याचार्यों ने उपरूपक के भी अनेक अंग-प्रत्यंग दर्शाये हैं तथा नायक-नायिकाओं के भी अनेक भेद उपभेद बतलाये हैं। नायिकाओं की विशेष प्रकार की वृत्तियाँ बतलाई हैं, जिनमें कौशिकी जिसके चार भेद नर्म, शृ गार नर्म, आत्मोपक्षेय नर्म, भारती, सात्वत और आरमटी आदि प्रमुख हैं। कथाप्रसंगों के मवध में भी नाट्याचार्यों ने बाल की खाल खीची है। वस्तु के भी अधिकाधिक प्रासंगिक शीर्षभेद बतलाकर, भेद-उपभेद किये हैं। इन्हीं कथावस्तुओं के प्रधान फल की प्राप्ति की ओर अग्रसर होनेवाले अशो को अर्थप्रकृति बतलाया है तथा इन्हीं अर्थप्रकृतियों को वीज, विन्दु, पताका, प्रकरी, कार्य आदि उपागों में बाँटकर नाट्यलेखकों के सामने विचित्र प्रकार का गोरखधरा प्रस्तुत किया है।

नाट्यशास्त्र के इन सभी तत्त्वों के अध्ययन से यही ज्ञात होता है कि नाट्याचार्यों ने केवल शास्त्र लिखने के लिये ही शास्त्र लिखे हैं। इन शास्त्रों का अनुशीलन करके किसी भी आधुनिक नाट्यकार ने नाटक नहीं लिखा है। यदि इन्हीं नाट्यतत्त्वों को अतिम मान लिया जाय तो एक भी नाटक नहीं लिखा जा सकेगा। हर्ष, भास, भवभूति आदि नाट्यकारों ने जो सफलता प्राप्त की है वह शास्त्र के अनुशीलन के कारण नहीं, वह उनकी प्रतिभा के कारण ही है। शास्त्रों में वर्णित बातें नाट्यरचनाओं को और भी अधिक कुठित बना देती हैं तथा उन्हें गोरखधरा में उलझा देती हैं। यही कारण है कि चार-पाँच हजार वर्ष की इस स्वस्थ नाट्यपरम्परा के बावजूद भी कुछ ही इनेगिने शास्त्रोक्त नाटकों की रचना हुई है। यदि शास्त्रों की जटिलता से उन्हें नहीं जकड़ा जाता तो आज हमारे इतने बड़े देश में हजारों शास्त्रीय नाटक अँखों के सामने होते, परन्तु वे लोकनाटक, जिन्होंने शास्त्रों की परम्परा को नहीं माना, आज भी हमारे देश में कई रूपों में विद्यमान हैं।

ये असंख्य लोकनाटक लोकजीवन में ऐसे व्याप्त हुए हैं कि इन शास्त्रीय नाटकों की ओर बहुत ही कम लोगों का ध्यान आकर्षित हुआ है। ऐसे नाटकों के लिये नाट्यशास्त्रों में वर्णित प्रेक्षालयों की आवश्यकता नहीं होती। न उनमें

कथानक, कथोपकथन, पात्र, नायक, नायिका तथा उनके भेद, उपभेद तथा पात्रों में रसनिरूपण के लिये शास्त्रोक्त नियमों का अनुशीलन ही आवश्यक है। इन लोकनाट्यों की सबसे बड़ी बात यही है कि उनमें भाषा, प्रान्त, जाति, परिवार, शिक्षित, मूर्ख, अशिक्षित, पंडित का भेद कतई त्याग दिया गया है। प्रसंग, कथानक, नायक, कथोपकथन, पात्र, चरित्र आदि के चुनाव में उन्होंने सबसे अधिक ध्यान जनरुचि का रखा है, जाति तथा वर्ग-भेद का नहीं। ऐसे नाट्यों के कथानकों के लिये शास्त्र तथा इतिहास की कहीं शरण नहीं लेनी पड़ती। लोकजीवन में जो सर्वाधिक कथा प्रचलित होती है उसीको नाट्यप्रणेतों अपना विषय बना डालते हैं। ये प्रसंग अत्यंत सक्षिप्त, पात्र अत्यंत न्यून तथा कथोपकथन अत्यंत सरल और सर्वगम्य होते हैं, इसलिये कुछ लोग भाषण, प्रहसन, श्रीगदित, विलासिका आदि शास्त्रोक्त नाटकों के उपभेदों के साथ उनका तालमेल विठाने की कोशिश करते हैं तथा उन्हें लोकनाट्यों के अनुरूप ही मानकर उन्हें शास्त्र के दायरे में घसीटते हैं। तथ्य यह है कि ये नाट्य स्वतंत्र रूप से ही अनादिकाल से ममाज में व्याप्त हैं। समय, स्थिति तथा सामाजिक आवश्यकताओं के अनुसार इनकी रचना होती रहती है। इनकी लोकरजकता, इनका विस्तृत प्रचारक्षेत्र तथा निम्न ममाज में इनका प्रचलन देखकर ही हमारे नाट्याचार्यों ने उच्चवर्गीय समाज के लिये नाट्यशास्त्र बनाये तथा नाट्य की दिशा बदलने की कोशिश की। परन्तु उनसे लोकनाट्य की यह स्वस्य परम्परा कभी भी विचलित नहीं हुई और वह आगे से आगे कदम बढ़ाती ही रही।

अब प्रश्न यह है कि इन लोकनाट्यों के नाट्यांग पूरी तरह विकसित नहीं होते हुए क्या वे नाट्य की श्रेणी में आते हैं? अनेक लोकनाट्य ऐसे हैं जिनमें कथावस्तु का कोई महत्त्व नहीं है, कुछ में कई कथावस्तुएँ मिलकर नाट्य को परिपुष्ट करती हैं। कहीं-कहीं नाट्य का क्रमिक विकास भी नहीं होता और बीच ही में समस्त प्रसंग टूट जाता है। कहीं-कहीं प्रामाणिक वस्तु मुख्य वस्तु को गिराकर प्रधानता प्राप्त करती है। कुछ में नाट्य का नायक गुणहीन, नीच तथा दुश्चरित्र है; उनकी नायिकाओं में भी शास्त्रोक्त नायिकाभेद की दृष्टि से अनेक विरोधी तत्वों का समावेश होता है। अनेक लोकनाट्यों में विरोधी रसों का प्रयोग हुआ है जो रसामास की अपेक्षा उनमें शक्ति का संचार करते हैं। नाट्यव्यवहार की दृष्टि से भी ये लोकनाट्य रगमच की सभी परम्पराओं को छोड़कर व्यवहृत होते हैं। उनमें आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्विक इन चारों प्रकार के अभिनयों की पूर्ण अवहेलना पाई जाती है।

इन सब शास्त्रोक्त नाट्यतत्त्वों का पूर्ण अभाव इन लोकनाट्यों में रहने हुए भी वे प्रभावोत्पादकता, लोकानुरजन तथा रमानुभूति की दृष्टि से अत्यंत सफल नाटक हैं। एक विचित्र बात इनमें यह है कि वे पात्रों को उपयुक्त पोशाकों की अपेक्षा विपरीत पोशाकों पहिनाकर भी दर्शकों को मौलिक पात्रों का अनुभव करा देते हैं। वाचिक अभिनय में भी गीत-नृत्यसवादों को अनावश्यक ढंग से लम्बा बढ़ाकर भी ये पात्र अपना अभिप्राय पूर्ण रूप से प्रकट कर देते हैं। आंगिक अभिनय में भी ये पात्र शास्त्रोक्त नियमों का पालन नहीं करते। जहाँ अनुकरण के लिये विशिष्ट अंगमुद्राओं की आवश्यकता होती है वहाँ विपरीत मुद्राओं का प्रयोग करके भी वाञ्छित प्रभाव उत्पन्न करते हैं। सात्विकी अभिनय में तो पद-पद पर अनियमितता बरती जाती है क्योंकि जहाँ रोना होता है वहाँ पात्र गाकर रोता है और जहाँ हँसना होता है वहाँ वह रो कर हँसता है। भयकर क्रोध, घृणा तथा रौद्र के भाव भी वे गा-बजाकर प्रकट करते हैं।

इन लोकनाट्यों के वस्तुविन्यास में भी अनेक असाधारण बातें रहती हैं। कभी-कभी समस्त नाटक जुलूस ही के रूप में पूरा हो जाता है। कथाप्रसंग उसमें नहीं के बराबर होता है। उसके सवाद भी प्रायः मूक ही होते हैं। कथावस्तु को मोटे-मोटे तौर पर संगीतवाचन के रूप में व्यक्त कर दिया जाता है। ऐसे नाट्यों की कथावस्तु प्रायः लोकविदित होती है। अतः नाट्यकार उसकी पेचीदगियों में फँसकर व्यर्थ जनता का समय नष्ट नहीं करता। वह इन लोकविदित कथावस्तुओं की पृष्ठभूमि पर नाट्य के मोटे-मोटे तत्त्वों को प्रकट करके समस्त नाट्य का वाञ्छित प्रभाव उत्पन्न करने में सफल होता है। अनेक लोकनाट्य ऐसे हैं, जिनके पात्र नाट्य की कथावस्तु द्वारा दर्शकों को मंत्रमुग्ध करते रहते हैं। ऐसे नाट्यों के पात्र नाट्यप्रसंग में अवतरित होते हैं, रगमच पर आते हैं, अपना करतव दिखलाते हैं और अपना चारित्रिक तथा प्रासंगिक उत्कर्ष बतलाये बिना ही कहीं विलीन हो जाते हैं, फिर कभी प्रकट नहीं होते।

यहाँ प्रश्न यह उठता है कि अव्यवस्थित तथा नाट्यतत्त्वों से हीन नाट्यों को नाट्य कैसे मान लिया जाय ? शास्त्रीय नाट्यतत्त्वों की दृष्टि से भी वे नाट्य की परिभाषा में नहीं आते। फिर भी जनता को उममें सम्पूर्ण नाटक का आनन्द मिल जाता है तथा उनसे कथावस्तु, कथोपकथन, पात्रों के चरित्र, उनके उत्कर्ष तथा अभिनयजनित रसों की पूर्ण रसानुभूति हो जाती है।

लोकनाट्यो की कथावस्तु

लोकनाट्य ऐसे ही प्रसंगो पर अवलम्बित रहते हैं जिनसे जनता पहले से ही परिचित रहती है। किसी व्यक्तिविशेष के मन में उपजे हुये काल्पनिक प्रसंग का उपयोग लोकनाट्यो में सर्वथा वर्जित है। ये प्रसंग किसी भी पौराणिक, ऐतिहासिक तथा किंवदंतियों पर आधारित श्रृंगारिक आधारशिला पर रचे जाते हैं जो दर्शकों के जीवन में सस्कारवत् जुड़ी रहती हैं और जिनके पात्र सर्वदा ही किसी न किसी रूप में उनके प्रेरणा-स्रोत होते हैं। उनमें ऐसे अमर प्रेमियों के कथानक भी सम्मिलित हैं जो युवक-हृदय को आह्लादित करते रहते हैं और कभी-कभी उनमें अवाञ्छित प्रभाव भी उत्पन्न करते हैं, जैसे राजस्थान के लैला-मजनून, शीरी-फरहाद, हीर-राँभा, सोहनी-महिवाल, ढोला-मरवण, मूमल-महेन्द्र आदि-आदि। धार्मिक प्रसंगों में उच्च शास्त्रीय प्रसंग लोकनाट्यो की कथावस्तु नहीं बनते। उनमें भी ऐसे ही प्रसंग स्थान पाते हैं, जिनके साथ साधारण जन अपने पारिवारिक सुख-दुखों की उपलब्धि में आवारशिला के रूप में जुड़े होते हैं, जैसे राजस्थान के तेजाजी, गोगाजी, पावूजी, भँरूजी, रामदेवजी आदि।

उच्चकोटि के भारीभरकम कथाप्रसंग तथा दर्शनशास्त्र, वेदपुराण, महाभारत, रामायण, भागवत आदि की उच्चादर्श निरूपित करने वाली कथावस्तु से ये नाट्य सदा ही दूर रहते हैं। नाट्य जैसी हलकी-फुलकी, लोकानुरजनकारी सुखद परंपरा को गभीर तत्त्वों से बोझिल बनाना उचित नहीं ममका जाता। महाभारत तथा रामायण जैसे लोकप्रिय ग्रंथों के भी ऐसे ही प्रसंग इन लोकनाट्यो में प्रयुक्त होते हैं जिनमें लोकरुचि तथा लोकादर्श निहित रहते हैं तथा जिनके साथ लोकजीवन की दैनिक तथा लौकिक क्रियाएँ जुड़ी रहती हैं, जैसे राजस्थान के द्रौपदीस्वयंवर, रुक्मणीमंगल, विल्वमंगल, नलदमयन्ती, भर्तृहरि, सावित्रीसत्यवान, ध्रुवचरित्र, भक्त प्रह्लाद आदि-आदि। इन प्रसंगों में भी उन्हीं अंशों पर जोर रहता है जिनका जनता के पारिवारिक जीवन से लगाव हो। उनके सभी आध्यात्मिक तत्त्व निकाल दिये जाते हैं और वे ही तत्त्व प्रयुक्त होते हैं जिनका सवध उनके वर्तमान जीवन से हो। उनके सभी अलौकिक पात्र इन नाट्यरचनाओं में लौकिक पात्र की तरह ही अवतरित होते हैं। लोकनाट्य-रचयिता यह प्रबल आधार लेकर चलता है कि ये कथाप्रसंग जनजीवन में पूर्णतः व्याप्त हैं और उनका सांगोपाग प्रयोग, उनकी रचना में आवश्यक नहीं है, उनकी तरफ केवल इशारा ही काफी है।

शास्त्रीय नाट्यो की तरह अधिकारिक और प्रासंगिक कथानक का विचार इन लोकनाट्यो मे विल्कुल नहीं रहता । वास्तव मे कथानक का इतना जजाल लोकनाट्यो की प्रकृति के विरुद्ध भी है । कभी-कभी तो अनेक प्रासंगिक कथाओ मे से एक ही कथाप्रसंग शास्त्रीय नाट्यो के छोटे-छोटे वृत्त तथा प्रकरी के रूप मे समस्त नाट्य की कथावस्तु बन जाता है । अधिकारिक कथावस्तु को तो कभी-कभी ये लोकनाट्य छूते भी नहीं हैं, वस्तु को क्रमशः विकसित करनेवाली — आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्याशा, नियताप्ति, फलागम आदि अवस्थाओ की तो कल्पना ही नहीं की जाती, क्योंकि इन अवस्थाओ का क्रमिक विकास लोकनाट्यो का उद्देश्य नहीं होता है । कथावस्तु की ये सभी अवस्थाएँ पहले से ही दर्शको मे विद्यमान रहती हैं । लोकनाट्यो का रंगमचीय सार्वजनिक प्रदर्शन तो उस सम्पूर्ण नाटक का अवशिष्ट अंश है जिसके अन्व दृश्य दर्शक पहले ही अपनी कल्पना मे देख चुका होता है । इसीलिये कथावस्तु के उसी अंश को रचनाकार स्पर्श करता है जिसके माध्यम से वह नाट्यतत्त्वो को अधिक प्रभावशाली ढंग से अभिव्यक्त कर सके । शेष को वह छोड़ देता है । उदाहरण के तौर पर दो प्रेमियो की लोकविदित कथावस्तु को नाट्य मे प्रस्तुत करते समय लेखक जानता है कि ये प्रेमी किन के वशज हैं, किस स्थान, नगर, ग्राम के निवासी हैं ? ये अपने प्रेमपात्र की उपलब्धि मे किन-किन कठिनाइयो का सामना करते हैं ? उनके मार्ग मे कौन-कौन व्यवधान आये हैं, तथा अपने प्रेमपात्रो की खोज मे वे कहाँ-कहाँ की यात्रा कर चुके हैं ? इनका सांगोपाग परिचय जनता को पहले से है, अतः वह अपनी वस्तु को निरर्थक ही इन प्रसंगो मे नहीं उलझाता । उसकी अपेक्षा वह अपनी अधिकांश शक्ति प्रेमी और प्रेमिकाओ की प्रेमवार्ता को मनोरम गीतो व काव्य-छन्दो मे प्रयुक्त करके रस की गंगा बहाने मे लगाता है और वस्तु के उन्ही प्रसंगो पर जोर देता है जो इनकी प्रेमवार्ता को उद्दीप्त कर सके ।

लोकनाट्यो का कथोपकथन

लोकनाट्यो का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व यदि कोई है तो उनका कथोपकथन ही है । पात्र जो कहते हैं, जिन शब्दो मे कहते हैं, जिन भाव-लहरियो मे गाते है और जिन अगमगिमाओ तथा नृत्यमुद्राओ मे उनकी अभिव्यक्ति करते हैं, उन्ही से दर्शको को मतलब है । कैसा रगमच बना, कितनी रोशनियाँ सजावट मे लगाई गईं, कितने परदे टँगे, कितने अको मे नाटक प्रस्तुत किया गया, कैसी वेशभूषा का प्रयोग हुआ, इन सब बातो की

और दर्शक ध्यान नहीं देता। उसकी रुचि केवल पात्र के मधुर कठ तथा उसके गाये हुए मनोरम गीत-सवाद में है। कथावस्तु, चरित्रचित्रण, नाट्य के उत्कर्ष-अपकर्ष, वेशविन्यास, मुखविन्यास से उसको कोई मतलब नहीं है। अधिकांश पात्र तो इन लोकनाट्यों में पोशाक पहिनकर दर्शकों के बीच ही बैठे रहते हैं। कोई-कोई तो अपनी पोशाक भी दर्शकों के बीच ही बदल लेते हैं परन्तु जनता को उनसे कोई मतलब नहीं है। वह उनकी तरफ ध्यान भी नहीं देती, क्योंकि रगमच पर उतरने पर ही वे नाटक के पात्र समझे जाते हैं। जनता को इससे भी कोई सबंध नहीं है कि नाटक का प्रारंभ और अंत कहाँ है? उसका सबंध तो अपने चिर-परिचित कथानक के उन चिर-परिचित पात्रों से है जो रगमच पर दक्षतापूर्वक गाते, नाचते और अभिनय करते हैं। इसकी पूर्ति में वह उनसे अत्यन्त सफल और प्रभावशाली अदायगी की अपेक्षा करती है। जो प्रमग और कथोपकथन जनता के हृदय पर पहिले से ही आइने की तरह अंकित रहते हैं उनमें रत्तीमात्र भी सशोधन तथा परिवर्तन जनता सहन नहीं करती, चाहे पात्र अपनी भूमिका अदा करने में कितना ही प्रवीण क्यों न हो।

इन नाट्यों के कथोपकथन क्षेत्रीय भाषाओं में ही होते हैं और वे उन्हीं में अच्छे भी लगते हैं। दर्शकगण इस बात की कल्पना ही नहीं कर सकते कि राम, कृष्ण, रावण, सीता आदि आज से हजारों वर्ष पूर्व के पात्र हैं और उनका आज के युग से कोई सबंध नहीं है। दर्शकों के राम, कृष्ण तो कुछ ही वर्ष पूर्व के पात्र हैं, जो साधारणतः रोजमर्रा की पोशाकें पहिनते हैं और उन्हीं की तरह खाते-पीते तथा व्यवहार करते हैं। यही कारण है कि इन लोकनाट्यों में राम, कृष्ण, सीता आदि की पोशाकें पौराणिक नहीं होकर उस क्षेत्र की प्रचलित पोशाकें हैं जो आम जनता दैनिक जीवन में पहिनती है। उनके कथोपकथन भी रोजमर्रा की घरेलू भाषा में गाये जाने वाले गीतों ही में होते हैं, जो बहुधा समस्त जनसमाज को कठस्थ होते हैं। इन गीतसंवादों की अदायगी जब रगमच पर होती है उस समय नाट्य की कथावस्तु वहीं रहती है। वह आगे नहीं बढ़ती। एक ही गीतसवाद यदि अभिनेता चार तरह से अलग-अलग वृत्तों में व्यक्त करे तो भी दर्शकों को कोई आपत्ति नहीं है। उन्हें इस बात की भी कोई चिन्ता नहीं है कि वस्तु ने आरंभ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा आदि अवस्थाओं को प्राप्त किया है या नहीं। यही कारण है कि लोकनाट्यों की सबसे बड़ी शक्ति उनके कथोपकथन ही

मे है । अन्य सब तत्त्व अति गौण है । इसीलिये नाट्यकार उन्हें शब्दो तथा स्वरो से खूब सजाता सँवारता है । कथोपकथन की इतनी महत्ता के कारण ही लोकनाट्य साहित्य, संगीत तथा लयकारी की दृष्टि से सर्वांगपूर्ण होते हैं । वे विशुद्ध नाटकीय सवादों के रूप में नहीं होते जिससे उनके क्रम का पता नहीं लगता ।

लोकनाट्यों के पात्र

लोकनाट्यों में शास्त्रीय नाट्य की तरह पात्रों के उच्चादर्श या लक्ष्य-पूर्ति की ओर ध्यान नहीं रहता । कथावस्तु के चुनाव में भी इस ओर कोई विशेष लक्ष्य नहीं रहता । नायक, नायिका तथा पात्रों में भी उच्च चरित्र तथा उच्चादर्शों का होना आवश्यक नहीं समझा गया है, न जाति, परिवार तथा सामाजिक स्तर की दृष्टि से ही उनका चुनाव होता है । लोकनाट्य का नायक उच्चादर्शी भी हो सकता है और चोर, लम्पट और दुराचारी भी । वह शूद्र भी हो सकता है और ब्राह्मण भी । वह राजा भी हो सकता है और रक भी । लोकनाट्यों में नाट्यवस्तु, कथोपकथन, पात्र, चरित्र तथा दर्शकों की दृष्टि से भी गरीब, अमीर, वर्ण, सवर्ण, जाति, कुजाति तथा ऊँच-नीच का कोई भेदभाव नहीं रहता । उनका प्रमुख लक्ष्य मनोरजन प्रदान करना है, जनता को शिक्षित करना नहीं है । अतः जिस नाट्य से दर्शकों को अधिक से अधिक मनोरजन प्राप्त हो सके, वही सफल नाटक समझा जाता है । ऐसे नाटकों में राजस्थान के दयाराम घाडवी, रिसालू लुटेरा, बदमाश आशिक आदि हैं जिनको देखने में जनता कोई ऐतराज नहीं करती । इनमें कई नाटक अश्लील भी होते हैं । इनमें एक विशेष बात यह है कि दुश्चरित्र पात्रों का अतः अपकर्ष और सत्यवादी तथा न्यायपरायण पात्रों का उत्कर्ष बतलाया गया है । सत्य की विजय और असत्य की पराजय होती ही है । इन नाटकों में अतिरजित, मनोरजनात्मक तथा अश्लील तत्वों का बाहुल्य होते हुए भी संगीत, नृत्य की दृष्टि से वे सफल लोकनाट्य माने जाते हैं । उनमें शृंगारिक तत्वों की अभिव्यक्ति निम्नस्तर की अवश्य होती है परन्तु बीच-बीच में ऐसे अहितकारी, शोषक और असामाजिक तत्वों पर बहुत ही गहरा कटाक्ष होता है जिससे ये तत्व सबके सामने प्रकट होते हैं और समाज में उनके प्रति अश्रद्धा और अवहेलना की भावना जागृत होती है । ऐसे नाट्यों में राजस्थान तथा गुजरात का भवाई अत्यन्त लोकप्रिय है । कुशल भवाई कलाकार जब अपने दल के साथ अपने यजमान (आश्रयदाता) के यहाँ प्रदर्शनार्थ जाता है

तो गाँव के सभी असामाजिक तत्त्व भयभीत हो जाते हैं क्योंकि इन भवाई प्रदर्शनो में उनके कुकृत्यो तथा दुराचारो का मडाफोड होने वाला होता है । कभी-कभी तो प्रदर्शन के पूर्व ही ये तत्त्व, जिनमें गाँव का शोषक बनिया तथा जमींदार जागीरदार ही प्रमुख होते हैं, इन भवाईयो को विना प्रदर्शन के ही, इनाम देकर विदा करते हैं । इन मनोरजन प्रधान लोकनाट्यो में कथावस्तु, पात्रपरिचय तथा उनके चरित्रचित्रण पर अधिक जोर नहीं होता । इन सब नाट्यतत्त्वो को संगीत, नृत्य तथा अन्य चमत्कारिक खेल-तमाशे इस तरह ढक लेते हैं कि उनमें नाट्य का स्वरूप ही नज़र नहीं आता । इन नाट्यो में वाचिकी और सात्विकी तत्त्वो की पूर्ण अवहेलना होती है और आहार्य पर विशेष जोर रहता है ।

इन नाट्यो में एक विशेष बात यह है कि नाटक के पात्र कथावस्तु के क्रमिक विकास के अनुसार रगमच पर नहीं आते । उनके प्रवेश के साथ ही दर्शको को उनकी पहिचान (Identity) नहीं हो पाती । अतः रगमच पर अपने प्रथम प्रवेश के साथ ही उन्हें स्वयं अपना परिचय देना पड़ता है । यह शास्त्रीय नाट्य परम्परा से विल्कुल विपरीत है । जो पात्र अपनी चारित्रिक विशेषताओं के कारण दिलचस्प पात्र है तथा जिसका अभिनेता अपने गेय कथोपकथन को अतिशय रुचिकर ढंग से गाने का अभ्यस्त है, वही रगमच पर आवश्यकता से अधिक टिक जाता है । कभी-कभी वह अपनी तथा अपने स्वजनो की प्रशंसा में ही सारा समय लगा देता है । अन्य पात्र उसके पास इसलिये नहीं टिकते क्योंकि उनमें कोई विचित्रता नहीं होती । लोकनाट्य इस दृष्टि से वस्तुप्रधान नहीं होकर पात्रप्रधान होते हैं । कभी-कभी ये पात्र रगमच पर अवतरित होते हैं और शीघ्र ही लुप्त हो जाते हैं । उनमें से किसी का भी चारित्रिक विकास नहीं होता और कुछ तो फल तथा परिणाम तक पहुँचने से पूर्व ही समाप्त हो जाते हैं । उनका अंत में क्या परिणाम होता है इसका भी पता नहीं लगता । इन नाट्यो के नायक और उनकी नायिकाएँ बहुत अधिक देदीप्यमान होते हैं, चाहे वे भले व्यक्ति हो या बुरे । अन्य पात्रो से उनका विलगाव बहुत ही आसानी से हो जाता है । वे अपनी वंशपरम्परा तथा सामाजिक और शासनिक स्तर की दृष्टि से चमत्कृत नहीं होते । वे अपने अवगुणो के कारण भी चमत्कृत हो सकते हैं और गुणो के कारण भी । यदि कोई चोर-लुटेरा नायक है तो वह प्रथम श्रेणी का चोर-लुटेरा होगा । यदि वह प्रेमी है तो इस दिशा में वह सर्वोपरि प्रेमी होगा । यदि वह व्यभिचारी

है तो व्यभिचार में वह पराकाष्ठा तक पहुँचा हुआ होगा। गुणी नायकों में भी उनके गुण सर्वव्यापी होंगे। यदि नायक साधु है तो उनका माधुत्व और त्याग का व्यक्तित्व अत्यंत अनूठा होगा।

लोकनाट्यों में अनेक पात्र एक साथ रंगमंच पर नहीं आते, क्योंकि उनकी पहिचान दर्शकों के लिये कठिन हो जाती है। बहुधा दो ही पात्र एक साथ रंगमंच पर आते हैं और वे भरपूर मवाद कहते हुए गीतों की वर्षा करते हैं। दो से अधिक पात्र यदि रंगमंच पर आते भी हैं तो वे केवल मूक मुद्रा में रंगमंच पर खड़े रहते हैं। वार्तालाप केवल प्रमुख पात्र ही करते हैं। इन्हीं गीतमवादों से पात्रों का चारित्रिक उत्कर्ष-अपकर्ष का पता लगता है। नाट्य की कथावस्तु भी इन्हीं गीतमवादों में विकसित होती है। नाट्यतंत्र में कथावस्तु का निभाव लगभग नहीं के बराबर है। ये ही कथोपकथन कथा को आगे बढ़ाते हैं और उसे चरम सीमा तक ले जाते हैं। ममन् पात्रों में नायक-नायिका ही प्रमुख पात्र हैं। उपनायक तथा उपनायिकाओं की अवस्थिति लगभग नहीं के बराबर है। नायक-नायिका का धामन ही सर्वोपरि रहता है क्योंकि समस्त नाट्य में पात्र ही कम होते हैं। कुछ लोकनाट्य तो ऐसे भी हैं जिनमें नायक-नायिका के अलावा अन्य कोई पात्र ही नहीं होता। जैसे राजस्थान का भूमल-महेन्द्र तथा हीर-राभा। वस्तुयोजना इन द्विपात्री त्र्यालो में इस तरह संगठित होती है कि गीत-सवादों ही में वस्तु के अकुर छिपे रहते हैं। नायक-नायिका अपने पारस्परिक सवादों ही में अपने वंश, राज्य, परिवार तथा देश काल की सभी स्थितियों का परिचय अत्यंत मनोरम ढंग से दे देते हैं। उसी परिचय में उनके विरुद्ध जो पड्यत्र होते हैं या उनके पक्ष में सहानुभूतिपूर्ण तथा सहयोगात्मक कृत्य होते हैं उनका भरपूर समावेश हो जाता है। इन पात्रों के चरित्र उनके कृत्यों से परिलक्षित नहीं होते। वे उनके सवादों में ही जाने जा सकते हैं। लोकनाट्य कृत्यप्रधान नहीं होते, अतः सवादों से ही पात्रों के चारित्रिक उत्कर्ष-अपकर्ष का पता लगता है।

विश्व के लगभग सभी नाट्यों में कुपात्रों के लिये अवहेलना की दृष्टि और सुपात्रों के लिये सहानुभूति होती है। परन्तु लोकनाट्यों में यह प्रक्रिया आवश्यक नहीं है। यदि कोई कुपात्र अपनी मनोरजनात्मक तथा हास्यविनोद की अभिव्यक्ति में परम पटु होता है तो जनता का आकर्षण अनायास ही उसकी तरफ हो जाता है। क्योंकि उसके कुकृत्य व्यवहारिक रूप से रंगमंच पर नहीं

आते । वे मनोरजनात्मक गीतसवादों में अत्यंत आकर्षक ढंग से प्रकट होते हैं । अतः दुष्चरित्र पात्र भी जनता के मित्र बन जाते हैं । सुसंगठित शास्त्रीय नाट्यों में अभिनय करने वाले अभिनेता का मानवीय स्वरूप प्रायः कुछ भी महत्त्व नहीं रखता । परन्तु लोकनाट्यों में वह काफी हदतक सुरक्षित रहता है । यदि वह कुपात्र अपने मानवीय जीवन में सुपात्र तथा मान्य कलाकार है तो उसका अभिनेय दुष्चरित्र स्वरूप, प्रायः गौण हो जाता है । उसके मानवीय गुण जनता की सहानुभूति अर्जित करने में पूर्णतः सफल हो जाते हैं । बहुधा इसका विपरीत पक्ष भी सही होता है । यदि नाट्य-पात्र का मानवीय स्वरूप सकलक तथा अनुचित है तो उसके सच्चरित्र पात्र का अभिनेय स्वरूप जनता की अभिरुचि नहीं पकड़ता । इसका यह भी तात्पर्य है कि लोकनाट्यों की सगठनात्मक दुर्बलता के कारण उनके अभिनेय पात्रों का आरोपण कम कारगर सिद्ध होता है । यही कारण है कि लोकनाट्यों के पात्र-चुनाव में पात्रों के मानवीय पक्ष का पूरा ध्यान रखा जाता है । पेशेवर नाट्यमंडलियों को छोड़कर सार्वजनिक तथा शौकिया रूप में खेले जाने वाले जनहितकारी नाट्यों में तो इन तत्त्वों को बहुत अधिक प्रधानता दी जाती है । उत्तर भारत में दशहरा पर्व पर सार्वजनिक रूप से होने वाली रामलीलाओं में इस बात का पूरा ध्यान रखा जाता है । जो व्यक्ति राम, लक्ष्मण, सीता, भरत आदि का अभिनय करते हैं वे सच्चरित्र, उच्च-कुलीय तथा सर्वमान्य व्यक्ति ही होते हैं । यही नहीं रावण, भेषनाद, खरदूषण आदि कुपात्र भी अपने मानवीय पक्ष में प्रतिष्ठित तथा मान्य व्यक्ति ही होते हैं । लोकनाट्य जब सामाजिक तथा सामुदायिक तत्त्वों से परिपूर्ण थे तब इस विचार की प्रधानता थी । परन्तु जब से इनका व्यवसायी पक्ष विकसित हुआ है इन तत्त्वों का अभाव होने लगा है ।

लोकनाट्यों के पात्रों की मानवीय लोकप्रियता तथा उनका वैयक्तिक व्यक्तित्व भी दर्शकों की सहानुभूति प्राप्त करने में बहुत सहायक होते हैं । कभी-कभी उनके अभिनय की कलात्मक अदायगी यदि कुछ दुर्बल भी होती है तो उनका मानवीय सद्ब्यक्तित्व इनकी इस कमजोरी को ढक लेता है । यहाँ एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि नाट्य-पात्रों के चारित्रिक गुण अधिक महत्त्व नहीं रखते । उनके वैयक्तिक मानवीय गुणों की छाप पात्रों के चारित्रिक गुणों से अधिक गहरी होती है । यदि कोई दुष्चरित्र, अन्यायी तथा अनाचारी पात्र है परन्तु देखने में सुन्दर, नाचने में पटु तथा गाने में मनोमुग्धकारी है तो वह अनायास ही दर्शकों के दिल का राजा बन जाता है ।

लोकनाट्यो के विविध स्वरूप

रगमचीय लोकनाट्य — ऐसे नाट्य वस्तुविन्यास, चरित्र-चित्रण तथा नाट्य की क्रमिक अवस्थाओं की दृष्टि से कमजोर अवश्य होते हैं परन्तु वे योजनाबद्ध प्रस्तुत होते हैं। उनमें विधिवत पात्रों का चुनाव होता है। वे व्यवस्थित ढंग से पात्रानुकूल पोशाकें पहिनते हैं तथा रगमच पर विधिवत अपनी भूमिकाएँ भ्रदा करते हैं। इन नाट्यों में वस्तु के भी कुछ अंकुर होते हैं तथा पात्र सर्वविदित तथा लिखित कथोपकथन का उच्चार करते हैं। वस्तु किसी निर्दिष्ट दिशा में फल-प्राप्ति की ओर भी अग्रसर होती है। ऐसे नाट्यों में सर्वविदित कथा प्रसंग का अनुशीलन अत्यन्त आवश्यक होता है। नाट्यकार तथा अभिनेता उनमें किसी प्रकार की आजादी नहीं ले सकते। ऐसे नाट्यों में मध्यप्रदेश के माच, राजस्थान के ख्याल, मथुरा की रामलीलाएँ, बंगाल की जात्राएँ तथा दक्षिण भारत के यक्षगान उल्लेखनीय हैं।

सर्वविदित प्रसंगों पर आधारित छायारूपी लोकनाट्य — ऐसे नाट्य बहुधा राष्ट्रीय देवताओं, महान वीरों तथा चक्रवर्ती राजाओं के जीवन से सम्बन्धित रहते हैं। उनके पात्र जातीय तथा राष्ट्रीय महत्व के होते हैं तथा सहस्रो वर्ष बीत जाने पर भी जनजीवन में महानतम आदर्शों के रूप में विद्यमान रहते हैं। ऐसे महान् नायकों के जीवनादर्श तथा अनुकरणीय कृत्यों से देश का वच्चा-वच्चा अवगत होता है तथा अपने जीवनोत्कर्ष के लिए उनसे शक्ति ग्रहण करता है। उनके जीवनादर्शों तथा महान् कृत्यों से समस्त जाति ही प्रभावित रहती है तथा समस्त समाज की कला और सस्कृति उनसे ओतप्रोत रहती है। ऐसे युगप्रवर्तक व्यक्तित्व के चमत्कारिक पहलुओं को लेकर समस्त समाज धार्मिक तथा सांस्कृतिक अनुष्ठान के रूप में अनुकरणमूलक नाट्य-प्रसंग रगमच पर प्रस्तुत करता है। वे रगमचीय नाट्यो से विलकुल भिन्न होते हुए भी नाट्य के एक विशिष्ट अंग के रूप में प्रस्तुत होते हैं। उक्त नाट्य-स्वरूप में यद्यपि किसी कथावस्तु का सागोपाग प्रयोग तथा विशिष्ट रगमचीय तत्त्वों का उपयोग नहीं होता फिर भी अनुकरणमूलक ढंग से प्रस्तुत किये जानेवाले ये प्रसंग वस्तुतः नाट्य के ही अंश हैं। ऐसे नाट्य-स्वरूपों में उत्तर प्रदेश की बहुस्थलीय अनुष्ठानिक रामलीलाएँ, राजस्थान की चौकचाँदनी तथा हिड़ाउ-मेरी की रम्मतेँ विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन तीनों प्रकार के नाट्यों में अभिनेता किसी विशिष्ट पात्र को अपने में आरोपित समझकर उसी के वेश विन्यास, व्यवहार तथा उसी की वाणी में आँगिकी, आहार्य, वाचिकी तथा

सात्विकी अभिनय के ढंग से व्यवहार करते हैं। जनता भी उनमें उन्हीं अतीत के गणमान्य चरित्रों का आरोपण समझकर उनका आदर करती है और उनसे प्रेरणा प्राप्त करती है। इन नाट्यों के पात्र रंगमंचीय नाट्यों की तरह क्रम से रंगमंच पर आते और जाते नहीं हैं। न उनका कोई नाटकीय प्रवेश ही होता है, न उनके जीवन के विविध पहलू नाट्यवस्तु की विविध अवस्थाओं के अनुसार क्रमिक रूप से ही प्रयुक्त होते हैं। कुछ लोग तो उनको नाट्य मानते ही नहीं हैं, केवल स्वाँग की ही सजा देकर सतुष्ट हो जाते हैं। परन्तु वे यह बात भूल जाते हैं कि वेश-भूषा को पहिनकर किसी विशिष्ट व्यक्ति का आभास देना स्वाँग है, परन्तु वह पात्र यदि वास्तविक अभिनायक के जीवन के विशिष्ट कृत्यों को व्यवहार में लाता है तथा अपनी भंगिमाओं तथा वाणी से उनका प्रकटीकरण करता है और दर्शकों में वास्तविक पात्र के विशिष्ट कृत्यों की अनुभूति जागृत करता है तो यह मानना ही पड़ेगा कि वह किसी नाट्य के एक प्रमुख तत्त्व का ही प्रतिपादन करता है।

इस प्रकार के नाट्यों में उत्तर प्रदेश की सामुदायिक रामलीलाओं का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यद्यपि उनमें एक जगह रंगमंच नहीं बनाया जाता। न परदे ही लगाये जाते। पात्र विशिष्ट दिशाओं से औपचारिक ढंग से प्रवेश भी नहीं करते। समस्त रामायण महाकाव्य की घटनाओं का सागोपाग चित्रण भी नहीं होता। परन्तु विविध स्थलों पर लका, अयोध्या, जनकपुरी आदि स्थल अनुकरणमूलक ढंग से निर्मित होते हैं। अलग-अलग स्थितियों में पात्र अपना अनुकरणमूलक व्यवहार प्रकट करते हैं। यह व्यवहार कहीं संवादों से, कहीं केवल मूकामिनय से और कहीं नाट्यकार की ओर से परिचयात्मक वाचन (Commentary) तथा रामायण की चौपाई पाठ से व्यक्त किया जाता है। इन नाट्यों में सभी कथा-प्रसंगों का नाट्याभिनय आवश्यक नहीं होता। जिन प्रसंगों में नाट्य-तत्त्व विशिष्ट रूप से विद्यमान रहते हैं वे ही प्रसंग अभिनय में शुमार होते हैं। शेष दर्शकों की व्यापक कल्पना तथा पूर्व जानकारी पर छोड़ दि जाते हैं।

इस शैली के कुछ नाट्य-प्रयोग राजस्थान के 'नहान' तथा व्यावर की 'वादशाही सवारी' में परिलक्षित होते हैं। ये दोनों ही प्रयोग अनुकरणमूलक हैं। उनके पात्र वास्तविक चरित्रों की वेशभूषा पहिनते हैं। उनका व्यवहार करते हैं तथा उनके जीवन की किसी विशिष्ट भाँकी को नाटकीय ढंग से

प्रस्तुत करते हैं। निश्चित ही ये नाट्य-प्रकार रामलीलाओं की कोटि में तो नहीं आते परन्तु उनमें नाट्य के अकुर अवश्य ही विद्यमान हैं।

बहुप्रासंगिक औपचारिक लोकनाट्य :- ऐसे नाट्य उक्त दोनों ही श्रेणी के नाट्यों से सर्वथा भिन्न होते हैं तथा नाट्य की प्रारम्भिक अवस्था के द्योतक हैं, जो आज समय की हवा के साथ अपनी प्रारम्भिक अवस्था ही में प्रौढ़ता को प्राप्त कर गये हैं। उनका क्रमिक विकास न होकर उनके प्रारम्भिक स्तर का ही विकास हुआ है। ऐसे नाट्यों में कोई विशेष कथाप्रसंग नहीं होता। अनेक कथाप्रसंग जुड़कर एक विशिष्ट कथाप्रसंग का भान कराते हैं। उनके लिये कोई विशेष रंगमंच नहीं होता न उनमें किसी रंगमंचीय औपचारिकता के ही दर्शन होते हैं। कथावस्तु का कोई भी विशेष स्वरूप उनमें नहीं होता, न नायक-नायिका का ही उनमें कोई अस्तित्व होता है। उनमें आंगिक, वाचिक, आहार्य तथा सात्विकी अभिनय की प्रधानता रहती है। नाट्य में उत्कर्ष, अपकर्ष अनेक बार आते हैं। वस्तु की किसी भी क्रमिक अवस्था का निरूपण उसमें नहीं होता। कथोपकथन में भी कोई व्यवस्था नहीं होती। अनेक रसों का उनमें परिपाक होता है। अनेक बार विरोधी रसों का संयोग होता है जिससे रसाभास एक स्वामाविक प्रक्रिया बन जाती है। दर्शक-प्रदर्शक का भेद इनमें सुस्पष्ट है। दर्शक किसी भी स्थिति में प्रदर्शक नहीं बन सकता। प्रदर्शक अनौपचारिक ढंग से रंगस्थली में आते हैं, वही वेशभूषा पहिनते हैं और दर्शकगण उनके चारों ओर गोलाकार बैठ जाते हैं। नाट्य का नायक एक नहीं, अनेक होते हैं। उन सबका स्वतंत्र अस्तित्व होता है। ऐसे नाट्य में राजस्थानी भीलों का "गवरी" प्रमुख है। यह ऐसा नाट्य है जिसमें आहार्य, वाचिकी, सात्विकी तथा आंगिकी के तत्त्व अत्यंत प्रौढ़ तथा नाट्य के अन्य सभी तत्त्व अत्यंत लचीले तथा ढीले होते हैं। प्रमुख नायक और नायिका के जीवन की अनेक घटनाएँ अत्यंत विखरी हुई होती हैं। उनमें कोई पारस्परिक सम्बन्ध नहीं होता, न नाट्य-योजना में भी उनका कोई स्थान है। नायक के गुण-दोषों का भी उनमें कोई वर्णन नहीं है। कथावस्तु भी किसी निश्चित अवस्था की ओर अग्रसर नहीं होती।

इस नाट्य-प्रकार की बहुत बड़ी शक्ति उसके अभिनेय गुणों में है। आहार्य की दृष्टि से ये नाट्य अद्भुत हैं। नाट्य के पात्र वेशभूषा सबधी अपनी तीव्र कल्पना बुद्धि का परिचय देते हैं। उनका आंगिक अभिनय भी बेजोड़ होता है। वाचिक अभिनय में वाचन का विशेष आधार नहीं लिया जाता। नाटक का

सूत्रधार ही समस्त वाचन का भार अपने ऊपर रखता है । उसके वाचन पर पात्र नानाप्रकार के मूकामिनय मे लीन होते हैं । सात्विकी दृष्टि से उनका रस-निरूपण अद्भुत होता है । हास्य, विनोद, शृंगार, रौद्र, वीभत्स तथा वीररस की अभिव्यक्ति मे इन कलाकारो को कमाल हासिल है । इस प्रकार के नाट्य वास्तव मे अनेक नाट्यो के सामूहिक रूप हैं । कई नाट्यो के तत्त्व इनमे मिले रहते है । नाट्य की कथावस्तु केवल आरम्भिक अवस्था तक अवतरित होकर वही समाप्त नहीं हो जाती है । कुछ प्रसंग ऐसे भी हैं जो नियताप्ति की अवस्था मे तो पहुँच जाते हैं, सफलता का निश्चय भी हो जाता है, परन्तु बीच मे कोई बड़ा व्यवधान आ जाता है और बात वही खत्म हो जाती है । कही-कही किसी प्रसंग मे फलागम विना पूर्व की अवस्थाओ के भी आ जाता है ।

लोकनाट्य तथा शास्त्रीय नाट्य का पारस्परिक सम्बन्ध

इस अध्ययन के उपरान्त अब यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि नाट्य के शास्त्रीय और लोकपक्ष के बीच क्या कोई सम्बन्ध है ? शास्त्रीय नाट्य लोकनाट्यो की जननी है या लोकनाट्यो से शास्त्रीय नाट्यो की उत्पत्ति हुई है ? या दोनो का आविर्भाव एक ही साथ हुआ है ? ऋग्वेद तथा अनेक जैन सूत्रो और पौराणिक ग्रथो मे जो नाट्यो का वर्णन हुआ है उनमे निश्चय ही लोकनाट्यो के अकुर विद्यमान हैं । शास्त्रीय नाट्यो की उस समय कोई कल्पना नहीं थी । चीन, यूनान, मिश्र, रोम आदि प्राचीन देशो मे भी लोकनाट्यो का काफी प्रसार था । उन सब मे किसी भी विगत चमत्कारिक व्यक्ति को चिरस्मरणीय रखने के लिये उसकी जीवन-गाथाओ का अनुकरण एक सामाजिक कर्तव्य समझा जाता था । इन्ही अनुकरणमूलक कृत्यो मे नाटक का प्रादुर्भाव हुआ था । धीरे-धीरे समाज के विकास के साथ ये नाटक भी विकसित हुए तथा सैकड़ो वर्ष बाद वे शास्त्रकारो का ध्यान अपनी ओर आकर्षित करने मे समर्थ हुए । उनकी सामाजिकता तथा सामुदायिकता का महत्त्व उनको नहीं मालूम हो सका । वे उन्हें अपरिपक्व तथा अत्यंत प्रारम्भिक समझकर ही शास्त्र की मर्यादाओ मे बाँधने लगे और धीरे-धीरे ये नाटक अपने लोकप्रिय तत्त्व खो बैठे । इसकी प्रतिक्रिया हुए विना नहीं रही और ये लोकनाट्य प्रारम्भ से ही अपने आपको शास्त्र के चुगल से अलग रखकर अपने विकास की अलग दिशा पकड़ते रहे । यही कारण है कि इन शास्त्रीय नाट्यो का कोई कुप्रभाव उन पर नहीं पडा, बल्कि नाट्यनियोजन आदि मे उनको परोक्ष-अपरोक्ष रूप से लाभ ही हुआ ।

ये लोकनाट्य, क्योंकि लोकभाषाओं में लोकानुरजन की दृष्टि से लोक-कथाओं पर आधारित रहते थे इसलिये जनसाधारण का ध्यान उनकी तरफ आकर्षित होना अधिक स्वाभाविक था । सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण बात यह थी कि इन नाट्यों में भाग लेने हेतु किसी प्रशिक्षण, पूर्वान्यास तथा प्रवीणता की आवश्यकता नहीं होती थी । वे बहुधा मारे समाज को कठस्थ होते थे । इसलिये कोई भी व्यक्ति किसी भी पात्र की अनुपस्थिति की पूर्ति करने के लिये पर्याप्त होता था । इन नाट्यों के सामाजिक तथा सामुदायिक तत्त्व इतने प्रबल होते थे कि प्रदर्शक और दर्शक प्रायः एक ही भावना रखते थे तथा सबके मन में नाट्यों के प्रति अपनत्व की भावना रहती थी । शास्त्रीय नाट्य शास्त्र की दृष्टि से इतने तांत्रिक हो गये थे, उनमें नियमों का पालन इतना कठिन हो गया कि वे साधारणजन की पहुँच के बाहर हो गये । इन नाट्यों की भाषा भी आचार्यों और पंडितों की भाषा थी तथा उनमें अभिनय योग्य पात्रों का भी उच्चकोटि के विद्वान्, शास्त्रज्ञ, भाषाविज्ञ तथा कलाप्रवीण होना आवश्यक था । इन नाट्यों के रंगमंच और प्रेक्षालय की योजना भी इतनी जटिल थी कि सिवाय शासकों, आचार्यों, धनिकों, मंदिरों तथा मठों के सम्पन्न वातावरण तथा उनकी व्यवस्था के बिना वे अभिनीत नहीं हो सकते थे । इनके लेखक, अभिनेता, नर्तक, संगीतज्ञ तथा प्रेक्षालयनियोजक भी परम विशेषज्ञ तथा शासन द्वारा पोषित और सरक्षण प्राप्त थे । ये नाट्य लोकरुचि को पुष्ट तो नहीं करते थे बल्कि वे उनकी पहुँच के बाहर भी थे । सरगुजा रियासत की गुफाओं में जो प्रेक्षालयों के ध्वसावशेष मिलते हैं उनमें विकृष्ट, चतुरस्र और त्र्यस्त, तीन प्रकार के प्रेक्षालयों की कल्पना साकार हुई है । इन प्रेक्षालयों की योजना भी विभिन्न सामाजिक स्तर के दर्शकों के बैठने के लिये बनाई गई थी, बल्कि विकृष्ट प्रेक्षालय तो केवल देवताओं तथा शासकों के लिये ही था । चतुरस्र प्रेक्षालय मध्यम श्रेणी के दर्शकों के लिये था । इन प्रेक्षालयों में उच्चकोटि की चित्रकारी होती थी । प्रकाश आदि के लिये भी अत्यंत वैज्ञानिक व्यवस्था थी । पोशाकघर, रंगमंच तथा प्रेक्षालय की सजावट भी नाट्योचित ढंग से होती थी । उनमें प्रवेश पाने के लिये भी विशेष सामाजिक स्तर की आवश्यकता थी । इन्हीं तकनीकी तथा सामाजिक कठिनाइयों के कारण ही शास्त्रीय नाट्यों से लोकनाट्यों का विलगाव हुआ । वे उनकी विपरीत दिशा से बाहर निकलकर स्वतंत्र श्वास लेने लगे तथा जनसाधारण की सुखद अभिव्यक्ति के प्रबल साधन बन गये ।

लोकनाट्यो का नाट्यशिल्प

आधुनिक नाट्य में कथावस्तु के नाट्योपयोगी प्रसंगों को इस तरह नियोजित किया जाता है कि उनका नाटकीय प्रस्तुतीकरण प्रभावशाली और कथा का श्रव्यस्वरूप दृश्यस्वरूप में परिणत हो सके। ऐसे नियोजित एवं नाट्यतत्त्वों से संपुष्ट नाट्य में पात्र स्वयं वाचन, समापण द्वारा कथाप्रसंग को आगे बढ़ाते हैं, विविध घटनाओं का क्रमिक विकास होता है तथा पात्रों के व्यवहार एवं कृत्रित्व द्वारा उनके चरित्रों का उत्कर्ष तथा अपकर्ष परिलक्षित होता है। पात्र स्वयं अपने-अपने घटनाओं को सुलभाते हैं तथा नवीन परिस्थितियाँ पैदा करके नाटक को गतिशील बनाते हैं। पात्र स्वयं वाचन की डोरी पकड़कर मानसिक गुलिय्याँ उलभाते-सुलभाते तथा मन की अतर्तम दशाओं का दिग्दर्शन कराते हैं। नाट्यवस्तु बीजरूप प्रकट होकर अकुरित होती है, अपनी शाखाएँ उपशाखाएँ फैलाकर वृहत् वस्तुवृक्ष को विकसित करती हैं। कथावस्तु के इस विकासक्रम में वर्णन, विवेचन तथा परिचयात्मक टिप्पणियाँ समस्त नाट्यतंत्र को अत्यधिक आघात पहुँचा सकते हैं। यही कारण है कि आधुनिक एवं शास्त्रीय नाटक को खडकाव्य तथा महाकाव्य की श्रेणी में न रखकर उसके स्वतंत्र अस्तित्व को दृश्यकाव्य का सर्वश्रेष्ठ रूप माना है।

इन आधुनिक शिल्प के नाट्यों में उनका रचयिता तथा उसका व्यक्तित्व कई जगह छिपा रहता है और उसकी सर्वतोमुखी प्रतिभा नाट्य-पात्रों में प्रकट होकर उनके चार चाँद लगा देती है। वह नाट्य की समस्त गतिविधियों का नियोजन करके पात्रों की भाषा में बोलता है, उनकी घडकनों के साथ घडकता है तथा उनकी मन स्थितियों में निरंतर रमण करता रहता है। वह समस्त घटनाओं को अपनी मुट्ठी में पकड़े रहता है और उनके क्रमिक विकास में पूर्णरूप से सतर्क रहता है। यह रचयिता रगमच पर नहीं आता। वह छिपे रहकर भी सबको अपने अस्तित्व का भान कराता रहता है।

परन्तु विपरीत इसके लोकनाट्य अपने वस्तुशिल्प की दृष्टि से निराले ही ढग से गठित होते हैं। उनमें कथावस्तु की कोई प्रधानता नहीं, पात्रों के उत्कर्ष, अपकर्ष की ओर कोई ध्यान नहीं। केवल अपने मनोरजनात्मक पक्ष को श्रद्धापूर्णा रखने के लिये वे नाना रूप धारण कर लेते हैं। लेखक अपने उद्देश्य की पूर्ति में कमी सूत्रधार के रूप में प्रकट होकर समस्त नाटक का मतव्य प्रकट करता है, कमी हलकारे के रूप में नाट्यपात्र एवं घटनाओं का परिचय देता है, कमी नाट्यपात्रों के गीत-नृत्यों के साथ साज बजाने वाले

तथा गाने वाले टेकियो की वाणी में विराज जाता है। कभी वह विद्वपक के रूप में प्रकट होकर अनेक अप्रस्तुतनीय एवं जटिल घटनाओं को वर्णन ही वर्णन में पूरा कर लेता है। कभी वह छद्मवेश में भगवान् का रूप धारण करता है तथा विशिष्ट घटनाओं की सृष्टि करके अनेक अप्रासंगिक घटनाओं को उनमें समेट लेता है।

लोकनाट्य, वस्तुप्रधान नहीं होने के कारण, अपने में कथावस्तु का क्रमिक विकास आवश्यक नहीं समझते। लोकगाथाओं के अनियोजित प्रसंगों में जिस तरह कथावस्तु लुक्ती-छिपती अपने अस्पष्ट स्वरूप को छिपाये रहती है और किसी समय अनायास ही प्रकट होकर कभी रगत विगाड देती है, कभी जमा देती है, उसी तरह लोकनाट्यों में भी वह कभी अपनी छवि इस तरह दर्शाती है कि नाट्य के आधारस्तम्भ स्तम्भित हो जाते हैं। उन स्तम्भों पर कथा कुछ क्षण रुक जाती है और नाट्यपात्र अपनी प्रतिभा के चमत्कार नृत्यगीतों के माध्यम से दर्शाकर आनेवाली विविध घटनाओं की ओर सकेत करते हैं।

लोकनाट्य महत्त्वपूर्ण, अमहत्त्वपूर्ण घटनाओं में कोई अंतर नहीं समझते तथा उनके समयनिर्धारण एवं वर्गीकरण की ओर तनिक भी ध्यान नहीं देते। जिस प्रसंग में, चाहे वह अत्यन्त महत्त्वहीन ही क्यों न हो, व्यंग्यविनोद, हास्य-उल्लास तथा कलाप्रदर्शन का भरपूर अवसर हो उसमें सर्वाधिक समय खपाया जाता है। नाट्य-पात्रों में भी कथाप्रसंग की ओर अत्यन्त उदासीनता सी रहती है। वे नृत्य-गीत-अदायगी में ही अपनी सम्पूर्ण शक्तियाँ लगा देते हैं और इस बात की चिन्ता नहीं करते कि नाट्य निर्धारित समय में समाप्त होगा या नहीं। लेखक की ओर से भी इन पात्रों को किसी भी प्रसंगविशेष में अपनी ओर से जोड़ने, बढ़ाने, घटाने तथा स्थलीय प्रेरणाओं के अनुसार अपनी कल्पनाओं का उपयोग करने की पूरी छूट रहती है।

प्रत्येक लोकनाट्य में लेखक जिस रूप में भी छिपा रहता है उसके माध्यम से वह घटनाओं के प्रस्तुतीकरण में काट-छाँट करता रहता है। जैसे राजस्थानी शैली के कुचामणी ख्यालो में लेखक हलकारे या फर्राश के माध्यम से नाटक की उन सब घटनाओं का केवल स्तुति तथा मंगलाचरण के रूप में उल्लेखमात्र करता हुआ दर्शकों को उस प्रमुख परिस्थिति में ले आता है जहाँ खेल का रगमचीय स्वरूप शुरू होता है। कभी-कभी पात्र बिना प्रसंग के ही स्वयं रगमच पर उपस्थित होकर अपना परिचय देते हुए उन सभी अप्रस्तुतनीय

घटनाओं का दिलचस्प वर्णन प्रस्तुत करते हैं तथा नाट्य को उस प्रमुख स्थिति तक ले आते हैं जहाँ उन्हें स्वयं को किसी विशिष्ट प्रसंग में आना होता है ।

लोकनाट्यों में समस्त वस्तु को आधुनिक नाट्यतंत्र की दृश्यविधान-शैली में वर्गीकृत करने की परम्परा नहीं के बराबर है । उनका नाट्यतंत्र ही ऐसा है कि दृश्य के अन्दर ही दृश्य प्रकट होते जाते हैं और दृश्यपरिवर्तन के लिये आधुनिक परदो एवं विद्युत् व्यवस्था के बिना ही बदली हुई परिस्थितियाँ, बदले हुए स्थल तथा बीते हुए समय की कल्पना साकार हो जाती है । कोई दृश्य चल ही रहा है और उसके साथ दूसरा दृश्य चल पड़ता है । उस स्थिति की समस्त परिस्थितियाँ अपने आप में सिमटने लग जाती हैं और तुरन्त अपना सबब प्रस्तुत होने वाली परिस्थितियों के साथ जोड़ देती हैं । स्थल और समय के अन्तर को दिखलाने के लिये टेकियों की टेक दोनों दृश्यों के बीच परदे की तरह उपस्थित हो जाती है और आने वाले दृश्य की विविध रंगिनियों को पुनः परदे की तरह ही ऊपर उठाकर सबके सामने दर्शाती है । ऐसी विशिष्ट परिस्थितियों में पूर्व घटना का विलीनीकरण आनेवाली घटना में बहुत ही सुन्दर ढंग से हो जाता है ।

प्रायः सभी लोकनाट्य प्रचलित लोकगाथाओं पर आधारित रहते हैं । काल्पनिक कथाओं तथा स्वरचित प्रसंगों पर लोकनाट्यों की रचना नहीं होती, क्योंकि इस प्रकार की रचनाओं पर दर्शकों की आत्मीयता नहीं जुड़ती और उनके काल्पनिक पात्रों एवं परिस्थितियों को उनकी भावनाएँ ग्रहण नहीं करती । प्रचलित लोकगाथाओं पर आधारित रहने के कारण ही इन लोकनाट्यों के विविध प्रसंग एवं पात्र परस्पर में बहुत ही कच्चे धागे में बंधे रहते हैं तथा उनकी कथावस्तु के अनेक अशुभ अत्यन्त लचर और कमजोर होते हुये भी दर्शकों की गाथा संबंधी पूर्व जानकारी तथा तत्संबंधी चरित्रों के प्रति उनकी प्रगाढ़ आत्मीयता उन्हें स्वीकार कर लेती है और लोकनाट्य के विभिन्न टूटे हुए और असंबद्ध अंशों को जोड़ लेती है । लोकगाथाओं के असंबद्ध अंशों को जिस तरह लोकमानस अनायास ही स्वीकार कर लेता है उसी तरह लोकनाट्य के भी सभी असंबद्ध प्रसंगों को स्वीकार करने में दर्शकों को कोई भी कठिनाई नहीं होती । यही कारण है कि कुछ विद्वान् लोकनाट्य को लोकगाथा का दृश्य-रूप मानते हैं । लोकगाथा को कुशल गायक अपने श्रोताओं को अत्यन्त मनोरम ढंग से सुनाता है और अपनी अतिशय रोचक वर्णन-शैली से उसका मूर्तरूप प्रकट करता है । लोकनाट्य में लोकगाथा का

वर्णित रूप, उसकी शब्दावली और छंदव्यवस्था के अतिरिक्त, प्रायः ज्यो का त्यो रहता है । उसका आदि अंत, मध्यवर्ती विकास, कथा की क्रमिक व्यवस्था, पात्रों का चारित्रिक उत्कर्ष, अपकर्ष आदि भी लोकनाट्यों में यथावत रहते हैं । अंतर केवल इतना है कि गाथा में एक या दो व्यक्ति गाथा के पदों को गाकर या बजाकर सुनाते हैं और लोकनाट्यों में स्वयं पात्र ही मूर्तरूप बनकर गाथाकार का स्थान ग्रहण कर लेते हैं और समस्त गाथा को नाटकीय ढंग से प्रस्तुत करके समस्त अतीत को वर्तमान में ले आते हैं । गाथा के इन नाटकीय प्रस्तुतीकरण से जहाँ समापणात्मक पक्ष दुर्बल हो जाता है, वहाँ लोकनाट्य का वर्णनात्मक पक्ष, रगमचीय प्रस्तुतीकरण की सहायता हेतु नाटक के टेकिये तथा हलकारे के माध्यम से, जोर पकड़ लेता है और गाथा के निरंतर प्रवाह को किसी प्रकार मदा नहीं होने देता ।

राजस्थान की प्रचलित लोकगाथाएँ, जैसे पावूजी, देवजी, हडवूजी, गोगाजी, रामदेवजी, तेजाजी, जिन्हे इनके विशेष भोपे तथा रूलावत जातियाँ गा बजा कर सुनाती हैं, राजस्थानी लोकनाट्यों के लिये सर्वाधिक प्रेरणादायी स्रोत रही हैं । इन लोकगाथाओं पर आधारित कई लोकनाट्य इस राज्य में प्रचलित हैं जो नाट्य की विविध लोकशैलियों में कई रचयिताओं द्वारा रचे गये हैं । यद्यपि लोकनाट्य लोकगाथा का दृश्य रूप है फिर भी लोकगाथाओं की पदावली का हूबहू उपयोग किसी भी नाट्य में नहीं हुआ है । लोकनाट्य के प्रचलित नाट्य-शिल्प में, जिनके कई प्रकार प्रत्येक राज्य में आज भी प्रचलित हैं, नाट्य-रचयिता अपनी पदावली स्वयं रचता है तथा प्रचलित लोकगाथा की कथावस्तु तथा उसके वर्ण्य विषय को अपने में समा लेता है । चूकि लोकनाट्यों की विशिष्ट पदावली नाट्य एवं नाट्योपयोगी विशिष्ट छंदों में रची जाती है इसलिये भी इन लोकगाथाओं की परंपरागत पदावली तथा उसके छंदों का प्रयोग लोकनाट्यों में नहीं होता । लोकनाट्यकार नाट्यरगमच पर इन्हे प्रस्तुत करने की घृष्टता इसलिये भी नहीं कर सकता, क्योंकि ये धार्मिक अनुष्ठानों तथा विश्वामो के साथ जुड़ी रहती हैं और उन्हें किसी निमित्त विशेष के लिये गाने का एकमात्र अधिकार इन विशिष्ट जातियों को ही प्राप्त है । यदि ये पदावलियाँ ज्यो की त्यो रगमच पर उतर आवें तो उनसे सवधित अनुयाइयों की भावनाओं को ठेस लगना स्वाभाविक है ।

इन लोकनाट्यों का नाट्य-शिल्प अत्यंत विचित्र होता है । जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है कि लोकगाथाओं के वर्णित स्वरूप के शिल्प में और उसके

नाटकीय शिल्प में विशेष अंतर नहीं होता । लोकगाथाओं के वर्णित शिल्प में विविध पात्र एवं प्रसंगों का परिचय देने वाले टुकड़ों तथा अन्य परिचयों की भूमिका गाथाकार स्वयं अदा करता है, जबकि गाथा के नाट्य-शिल्प में गाथाकार का कार्य पात्र स्वयं करते हैं । लोकगाथा की कथावस्तु का क्रमिक नियोजन उसके नाट्य-स्वरूप में भी उसी तरह होता है । गाथाकार कथा को वर्णन द्वारा आगे बढ़ाता है और जहाँ पात्रों में वार्तालाप एवं संवाद निहित रहते हैं, वहाँ वह अपने वर्णनकौशल द्वारा स्वयं पात्र बनकर गाथा के वर्णन प्रसंग को नाटकीय गुणों से अंतर्प्रोत कर देता है । लोकनाट्यों में यह कार्य पात्र स्वयं करते हैं और जब वे इस कर्तव्य को पूरी तरह निभाने में अपने को असमर्थ पाते हैं तो नाटक के टुकड़ों तथा हलकारों उस जिम्मेदारी को स्वयं उठा लेते हैं ।

आधुनिक नाट्यतंत्र में दृश्यविधान, वस्तु-प्रस्तुतीकरण तथा पात्र-समापण में ही पात्र-परिचय तथा उनका पारस्परिक संबंध निहित रहता है और दर्शकों को कौन पात्र क्या है तथा उसका अन्य पात्रों के साथ क्या संबंध है, इसका भली प्रकार परिचय हो जाता है । लोकनाट्यों के शिल्प में पात्रों का परिचय या तो दर्शकों के पूर्व ज्ञान से उपलब्ध रहता है या वर्णन द्वारा उनका परिचय कराया जाता है । कुछ लोकनाट्यों, जैसे राजस्थान की रम्मतें, महाराष्ट्र के तमाशे आदि में, पात्रों के प्रथम प्रवेश के साथ ही पात्र स्वयं अपना परिचय देते हैं कि वे कौन हैं, कहाँ से आये हैं और उनकी चारित्रिक विशेषताएँ क्या हैं ? इस तरह पात्रपरिचय हो जाने के बाद टुकड़ों कथावस्तु का स्वरूप प्रस्तुत करते हैं और भंगलाचरण, ईशवदना आदि के माध्यम से नाट्य लेखक, अभिनेता तथा नाट्य आयोजकों के गुणानुवाद करते हैं । उस समय पात्र या तो रगमच पर ही स्थिरभावी होजाते हैं या वीकानेरी रम्मते की तरह रगमच पर ही अपने निर्धारित स्थानों पर विधिवत बैठ जाते हैं । वर्णन विषय की समाप्ति पर वे टुकड़ों की टुक के साथ तीव्रगति से नाचने लगते हैं या अपने भालों की नोक पर पाँवों की ठोकर लगाकर रगभूमि में गतिशील होजाते हैं या 'यक्षनाट्य' की तरह यवनिका के पीछे से मुद्राएँ दर्शाते हुए रगमच पर उछल पड़ते हैं और अपने विवादी पात्रों के साथ समापणों में निरत हो जाते हैं । गीत नृत्यों की गंगा बहने लगती है और दर्शकवृन्द उसमें गोते लगाने लगते हैं । एक ही बात को अनेक प्रकार से तथा एक ही गीत-संवाद को नाना प्रकार से घुँने बदल-बदल कर प्रकट किया जाता है । प्रस्तुतीकरण के इस वैविध्य के

कारण ही इन लोकनाट्यों का कलेवर अत्यधिक बढ़ जाता है और घंटों तक एक ही सवाद चलता रहता है, जबकि वान केवल यही कही जाती है कि “तुझे मुझे कल अपमानित किया था। मैं इसका बदला जरूर चुकाऊंगा।” या “तुझे पहाड़ की चोटी से गिरा दूंगा।” या “तुझे मौत के घाट उतार दूंगा।” इन तरह वाद-विवाद होता है। क्रोध और आवेश की मात्रा के अनुसार धुने बदलती है। नृत्य की भंगिमाओं में तेजी आती है। नाजवाज आकाश को फाड़ने लगते हैं। विजय प्राप्त करने पर विजेता छाती तानता हुआ रगमच को फाँदकर दर्शकों में घुस जाता है। पराम्न व्यक्ति यदि दृष्टात्मा होता है तो उसकी पराजय पर समस्त दर्शकगण तालियाँ बजाने लगते हैं और सर्वत्र हर्ष की लहर दौड़ पड़ती है। यदि वह मज्जन व्यक्ति है तो नमस्त जनता द्रवित हो जाती है और इस अनुचित व्यवहार पर विजेता को कोमने लगती है। परास्त हुआ व्यक्ति रगमच से कब उठकर भाग गया है, इनका किसी को पता नहीं है क्योंकि परदा नहीं गिरता, रोशनी गुल नहीं होती। आगे की घटना यह है कि परास्त व्यक्ति अपने राजा के यहाँ फरियादी होकर जाता है परन्तु रास्ता बहुत विकट है। जिन गाँव में यह घटना घटित हुई है वह राजधानी से काफी दूर है। उसके घायल शरीर पर गाँव के लोग औपधोपचार करते हैं तथा उसे राजधानी तक पहुँचाने में उसकी सहायता करते हैं।

घटनास्थल पर घायल होने के बाद दवा-दारु करने तथा जनता-जनार्दन का प्रेमभाजन बनकर उनकी सहायता से राजधानी तक पहुँचने की महत्त्वहीन एव अनाटकीय कथावस्तु को टेकिये, शायर, सूत्रधार, विदूषक, हलकारे आदि अपनी मधुर गायनशैली में वर्णन द्वारा पूरा कर लेते हैं। यही वर्णन एक दृश्य से दूसरे दृश्य की कड़ी जोड़ता है तथा बीच की अवधि को पार करके कथा को सक्रिय बनाकर रगस्थल तक ले आता है।

आगे का प्रसंग मूल रगमच के नीचे की भूमि पर संपादित नहीं होता। अब पीछे की भव्य अट्टालिका सक्रिय हो जाती है जिसकी दर्शकगण अबतक बड़ी उत्सुकता से प्रतीक्षा कर रहे थे। ऊपर राजदरवार लगा हुआ है। नर्तकी नाच रही है। गायकवृन्द गा रहे हैं। दर्शकों का मनोरंजन हो रहा है। फरियादी पहुँचता है। रागरग बढ़ होजाता है। राजा आने का प्रयोजन पूछता है। यह प्रसंग लगने में बहुत छोटा है। फरियादी भी कोई विशेष व्यक्ति नहीं है। सभाषण में तीव्रता तो तब आवे जब पति-पत्नी, प्रेमी-प्रेमिका, वादी-प्रतिवादी तथा दो चमत्कारिक पुरुषों के बीच सवादों की गंगा

बहती हो । एक साधारण प्रजाजन राजदरवार में पहुँचकर क्या फरियाद करे ? वैभव और समृद्धि से लिपटा हुआ राजा एक साधारण व्यक्ति से क्या बात करे ? कथावस्तु के तीव्रतम प्रसंग ही सभापण को गतिवान बनाते हैं परन्तु यह प्रसंग नाट्यकार ने इसलिये चुना है कि यह फरियादी साधारण फरियादी नहीं है । उसमें एक रहस्य छुपा हुआ है । राजा ने अपने युवाकाल में अपने दासीपुत्र को लोकलाज के कारण नदी में चहा दिया था तथा उसकी माता को भी देश निकाला दे दिया था । बहते हुए इस बालक को दूर गाँव के किसी कुम्हार ने पालपोस कर बड़ा किया था । पिता पुत्र दोनों को ही परस्पर के इस घनिष्ठ-संबंध का पता नहीं है ।

लोकनाट्यो में इस प्रकार के प्रसंग जब भी आते हैं तो भारतीय नाट्य-परम्परा के अनुसार संबन्धित पात्रों की रक्त-प्रवाहिणी शिराएँ कपायमान हो जाती हैं । अज्ञात ही अज्ञात में दोनों के हृदय हिलोरें लेने लगते हैं । दोनों के व्यवहार में एक विचित्र सा आवेग उत्पन्न होता है । आत्मीयता अंदर ही अंदर से प्रेरित करती है । दोनों किकर्तव्यविमूढ़ होकर एक दूसरे की तरफ देखने लगते हैं । चाहते हुए भी एक दूसरे को संबोधित नहीं किया जाता । दर्शकों में उत्सुकता बढ़ती है । भावनाएँ चरम सीमा तक पहुँच जाती हैं । गीतों की धुनों करुण स्वरो से श्रोतप्रोत होजाती हैं । शब्दावली कोमल-कान्त हो जाती है । राजा कह पड़ता है — मैं विचित्र सा अनुभव कर रहा हूँ, मेरा सिर चक्कर खारहा है । वह मूर्च्छित हो जाता है । फरियादी युवक भी विह्वल हो उठता है परन्तु वह रहस्य समझ नहीं पाता ।

घटना आगे बढ़ने से रुक जाती है क्योंकि यह वर्ण्य विषय है । दृश्य-रूपक बनने की इसमें क्षमता नहीं है । टेकिये तथा अन्य परिचायकगण उलझी हुई कथा के घागो को सुलभाते हैं । वर्णन द्वारा प्रकट करते हैं कि नदी में बालक बहकर किसी कुम्हार के हाथ लगा । वहाँ पर वह बड़ा हुआ । एक दिन वह वर्तनों के लिये मिट्टी खोद रहा था । खेत के मालिक ने मिट्टी खोदने से मना किया । भगडा बढ गया । मारपीट हुई । युवक फरियादी बनकर राजा के पास गया । उबर दासी पुत्र-वियोग में जगल-जगल भटकती रही परन्तु कहीं उसे अपना पुत्र नहीं मिला । एक दिन वर्तन खरीदने के लिये किसी गाँव में कुम्हार के घर पहुँची । वहाँ पर उसने उस प्रौढ बालक को देखा । उसका प्रेम अंदर ही अंदर उमड़ आया । परिचय पूछने पर कुम्हार ने बतलाया कि उसने उस बालक को इस नदी में बहते हुए पाया था । दासी

सारा रहस्य समझ गई और उसी कुम्हार के घर नीकर होगई और बालक का अज्ञात में पालन-पोषण करती रही। यही दामीपुत्र राजा के पास फरियादी होकर पहुँचा था।

उधर राजा ने दरवारियों को हुक्म दिया कि इस युवक को कुछ दिन राजमहलों में बड़े स्नेहभाव से रखा जाय। कथावस्तु का यह श्रव्य-प्रसंग टैकियो, शायरो तथा कवियों की वर्ण्य विषय बन गया। पुनः घटनाएँ रगमंच पर उतर आईं। माँच के नीचे जाजम पर भगवाँ वस्त्र पहिने एक ब्राह्मण पूजा-पाठ में निरत था। राजा स्वयं उस स्थल पर आया। समस्त दृश्य महलों से उतरकर ब्राह्मण के आगम में आगया। राजा ने स्वयं का परिचय इसलिये नहीं दिया क्योंकि जब वह प्रथम वार रगमंच पर आया था तो नाट्य-परम्परा के अनुसार वह दर्शकों को अपना परिचय दे चुका था। नाट्यकार यह मानकर चलता है कि राजा का परिचय जनता को पहले ही हो चुका है। परन्तु प्रथम वार रगमंच पर उतरनेवाले ब्राह्मण का परिचय इसलिये आवश्यक नहीं समझा गया, क्योंकि वह एक महत्त्वहीन पात्र था। इसलिये टैकियो द्वारा ही उसका परिचय दिया जाना पर्याप्त समझा गया। राजा तथा ब्राह्मण के बीच सभापण होने के बाद ब्राह्मण शकुन विचार कर कहता है कि वह फरियादी कुम्हार-पुत्र न होकर तुम्हारा ही दासीपुत्र है। लोकनाट्यो में मानवी आदर्शों से कहीं अधिक लोकाचार को महत्त्व दिया जाता है। इस रहस्योद्घाटन के बाद ही राजा के दिल में फरियादी के प्रति प्रेम वही धरा रह गया और वह आवेशपूर्वक घटनास्थल से हट गया।

इस स्थल पर जो दृश्य-परिवर्तन हुआ उसमें केवल ब्राह्मण तथा राजा का ही प्रस्थान दिखलाना पर्याप्त समझा गया। टैकियो तथा पृष्ठगायको ने शेष प्रसंग को वर्णन में लपेटकर यह बतला दिया कि राजा ने बच्चे की फरियाद सुनने के बजाय उसे देश निकाला दे दिया और अपनी माँ से वह मिल न पावे इसलिये उस राज्य की समस्त सीमाएँ उसके लिये बंद करदी।

रगमंच के प्रमुख भाग के नीचे की जाजम अब दृश्य-परिवर्तन के साथ ही जंगल, पहाड तथा वीहड घाटी बन गई। लडका देश निकाले के बाद जंगल-जंगल भटकने लगा। टैकियो जंगल की वीहडता तथा भयानकता का वर्णन-गान कर रहे हैं और दासीपुत्र जल्दी-जल्दी जाजम के चारो ओर चक्कर लगा रहा है। इसी घुमाव में उसे कई दिन बीत गये, कई रातें बीत गईं, कई वर्ष बीत गये। रास्ते में उसे एक शेर भी मिलता है। उससे-वार्तालाप

होती है। लोकनाट्यो के पशु भी इन्सान की तरह बात करते हैं। सिंह उसे रास्ता दिखलाता है। लोकनाट्यो के हिंसक जानवर दुष्टो के लिये घातक होते हैं परन्तु दुखीजनों के सहायक होते हैं। राजस्थान के 'रासघारी' नामक नाट्य में राम और गिद्ध का संवाद अत्यन्त मार्मिक ढंग से दर्शाया गया है और सीता अशोकवाटिका में पशु-पक्षियों से बात करती है।

उक्त उदाहरणों से यह स्पष्ट है कि भारतीय लोकनाट्य घटनात्मक नहीं होकर गाथात्मक होते हैं। आधुनिक नाट्य में नाट्यकार को किसी कथाविशेष को नाट्यरूप देने के लिये उसके समस्त वर्णनात्मक एवं गाथात्मक पक्ष को सवादात्मक रूप देकर तदनुसार उसका दृश्यविधान करना पडता है और कथावस्तु को पूर्णता तक पहुँचाने के लिये अनेक नाटकीय तत्त्वों, प्रेरणात्मक प्रसंगों तथा कुतूहलवर्धक स्थितियों का विधान करना पडता है, परन्तु लोकनाट्य इस जटिल तंत्र की उलझनों में नहीं फँसता। वह प्रचलित गाथा के समस्त तंत्र को ज्यों का त्यों अपना लेता है और उसे अपने ढंग से रगमच पर प्रस्तुत करता है।

उत्तर प्रदेश की रामलीलाओं तथा रासलीलाओं में प्रचलित गाथात्मक तत्त्वों पर ही नाट्यतत्त्व आधारित रहते हैं। रासलीला में रासघारिये प्रचलित कृष्णलीलाओं के गीत गाते हैं और अनेक दर्शनीय प्रसंगों को उनमें लपेटकर, उन अभिनेय-घटनाओं को प्रस्तुत करते हैं जिनमें भगवान् का चरित्रोत्कर्ष दर्शाया गया हो। ये विशिष्ट प्रसंग हैं—कृष्णजन्म, कालियदमन, पूतनावध, गिरिवरधारण, माखनचोरी, चीरहरण, कंसवध आदि। इन प्रसंगों में रासघारिये मूलगाथाओं का गीतवाचन करते हैं और लीला के विविध स्वरूप (पात्र) उनका अर्थ उलथाते हुए कभी गद्य में कभी पद्य में समावेश करते हैं। यद्यपि ये सभी प्रसंग कथात्मक दृष्टि से एक सूत्र में बँधे हुए नहीं हैं, परन्तु रासघारिये अपने टेक-गायन द्वारा उनके बीच की कड़ियाँ जोड़ते जाते हैं और कथावस्तु भगवान् कृष्ण की विविध लीलाओं का उत्कर्ष बतलाती हुई आगे बढ़ जाती है। इस शैली का रंगमंच रास की गोलाकार समतल भूमि ही है और वही सब घटनाओं की रगस्थली भी। इस नाट्यशैली में दृश्य, स्थान तथा समय-परिवर्तन की एक बहुत ही सुन्दर प्रणाली विद्यमान है। एक प्रसंग की समाप्ति पर सभी पात्र गोलाकार रास में सम्मिलित हो जाते हैं। यह रास प्रत्येक प्रसंग के महिमागान तथा भगवान् श्रीकृष्ण की विविध लीलाओं के समापन के रूप में प्रस्तुत होता है। राजस्थानी भीलों के गवरी नाट्य में भी

प्रत्येक प्रसंग के बाद गोलाकार सामूहिक नृत्य की योजना है जो विविध दृश्यों को एक सूत्र में जोड़ता है ।

मथुरा की रंगमंचीय रामलीलाओं में भी कथावाचक रामचरितमानस का पाठ करते हैं । रामलीला के विविध स्वरूप प्रारम्भ में रंगमंच पर बैठ जाते हैं । उनकी आरती उत्तारी जाती है तथा मंगलगान होता है । तदुपरान्त चौपाई का श्रद्धुण्ण पाठ प्रारम्भ हो जाता है । कथा के वर्ण्य विषय चौपाइयों में समाहित हो जाते हैं तथा अभिनयस्थलों पर पात्र विविध वेशभूषाओं में रंगमंच पर आते हैं तथा चौपाई-गायन के उपरान्त उनका अर्थ गद्य में उलथाते हुए संभाषण करते हैं । दृश्यपरिवर्तन कभी परदे के माध्यम से या कभी अपने आप वर्ण्य पाठ के साथ संपन्न हो जाता है । तत्काल राजदरवार लग जाता है । राम वनगमन पर पात्रगण रंगमंच पर कई वार चक्कर लगाते हैं । रंगमंच के नीचे, सामने या रंगमंच के किसी एक कोने में पंचवटी का अस्तित्व समझ लिया जाता है । इसी तरह अज्ञपुरी, जनकपुरी, लकापुरी आदि भी बीच में छूटे हुए रंगमंच के नीचे बिछी हुई जाज़म पर अवस्थित समझली जाती हैं । दृश्यपरिवर्तन के समय कथावाचक जोर-जोर से कथावाचन करने लगते हैं । साजों की आवाज़ बुलन्द हो जाती है । एक ही दिन में रामलीला को समाप्त नहीं करने के पीछे भी एक विज्ञान है । एक दिन में पूरे होने वाले प्रसंग विशिष्ट अवधियों को समेटते हैं तथा एक ही स्थल पर अधिक से अधिक प्रसंग अभिनय हों, उमका भी प्रतिदिन के दृश्य की परिपूर्ति के समय पूरा ध्यान रखा जाता है । १५ दिन की रामलीला के १५ प्रसंग या १५ स्थलों का अनुमान लगाकर नाट्य नियोजित किया जाता है ।

अधिकांश लोकनाट्यों में विविध प्रसंग आपस में बहुत ही ढीले-ढाले गुंथे हुए नज़र आते हैं । एक दृश्य दूसरे का पूरक हो यह भी आवश्यक नहीं है । बल्कि कहीं-कहीं तो स्वयं नाट्य के पात्र भी एक दूसरे के पूरक नहीं होते । कभी-कभी मनोरजनार्थ बीच-बीच में आई हुई अप्रासंगिक घटनाएँ मूलकथा के सूत्र को तोड़ देती हैं और उनका सम्बन्ध आने वाले प्रसंग से मुश्किल से जुड़ता है । किसी विशेष उद्देश्य से नाट्य में अनेक पात्र ऐसे भी प्रयुक्त होते हैं जो अपना पूर्ण उत्कर्ष बतलाये बिना ही कहीं छिपे रहते हैं ।

लोकनाट्यों में कुछ प्रसंग ऐसे भी हैं जो किसी विशेष लक्ष्य से संपादित नहीं होते । वे केवल किसी तात्कालिक महत्ता के लिये प्रयुक्त होते हैं और मूलकथा को परिपुष्ट नहीं करते । लोकगाथाओं में जिस तरह अनेक प्रामांगिक

अप्रासंगिक गाथाएँ आती जाती हैं और अपनी पूरी झलक दिखाये बिना ही विलीन हो जाती हैं, उमी तरह लोकनाट्यो के प्रसंगो का अप्रासंगीकरण चलता ही रहता है । लोकनाट्यो के व्यवहार-पक्ष मे इस तरह के चाहे कितने ही क्षेपक आते हो, परन्तु उनके समापन के समय अधिकांश कथावस्तु भटक कर भी एक जगह आ जाती है तथा किसी शुभ लक्ष्य की परिपूर्ति करती है । खोये हुए प्रसंगो मे से वे प्रसंग, जो कथावस्तु के प्रमुख अंग हैं, पुन माला मे गुथने लग जाते हैं तथा भूलमुलैया मे पडे हुए चरित्र पुनः रास्ते पर आ जाते हैं ।

लोकनाट्यो मे लोकगाथाओ की तरह ही समस्त कथावस्तु समतल भूमि पर बहनेवाली शान्त स्निग्ध सरिता की तरह अबाध गति मे बहती है । ऐसी चमत्कारिक परिस्थितियाँ उत्पन्न करने की उसमे प्रवृत्ति नही होती जिससे श्रोता एव दर्शकगण मे निरन्तर कुतूहल बना रहे । समस्त लोकनाट्य गाथात्मक होने के नाते उनकी कथावस्तु अपने समस्त वैभव को किसी भी रहस्य या चमत्कार मे लपेटे बिना ही दर्शक एव श्रोताओ के सामने प्रस्तुत हो जाती है । लोकनाट्यो का समस्त कलेवर अपने आडम्बर एव साज-सज्जाहीन खुले रगमच की तरह ही खुला रहता है । उसमे कोई भी चीज छिपाने तथा रहस्यमय ढग से प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति परिलक्षित नही होती । आधुनिक नाट्य की तरह उसे अपनी वर्ण्य सामग्री को बचाकर केवल दृश्यात्मक सामग्री ही प्रस्तुत नही करनी पडती और न उस छिपाई हुई वर्ण्य सामग्री को किसी चमत्कार तथा रहस्योद्घाटन की शैली मे पेश करने की ही आवश्यकता होती है ।

लोकनाट्यो का आधुनिक नाट्यो पर प्रभाव

लोकनाट्यो की स्वस्थ, वैज्ञानिक तथा मानव-स्पर्शी परम्पराओ ने आधुनिक नाट्यो को काफी मात्रा मे प्रभावित किया है । वे मानवीय भावनाओ तथा आकाशाओ का सही अर्थो मे प्रतिनिधित्व करते हैं तथा उन्हे मानवीय अभिव्यक्ति की पूर्ण स्वतंत्रता प्राप्त है । रगमचीय विधाएँ, तत्र तथा शास्त्र आदि के नियंत्रण से उनकी आत्मा कुठित नही होती । आधुनिक नाट्यतत्र ने नाटक को इतना जकड लिया है कि वह एक प्रकार से यंत्र सा बन गया है । उसमे से प्राण जैसे निकल गये हैं । आधुनिक दृश्यविधान तथा यत्र की चमत्कारिक उपलब्धियो ने दर्शको को आश्चर्यचकित अवश्य कर दिया है, परन्तु उनकी आत्मा नाटक की आत्मा से आत्ममात् नही करती ।

आधुनिक विद्युत् के चमत्कारो ने वे स्थितियाँ रगमच पर उपस्थित करदी है जिनकी कल्पना भी नहीं की जा सकती है । इन तकनीकी उपलब्धियों से आज मोटर, रेल तथा हवाईजहाज भी रगमच पर आ जाते हैं । समुद्र की तूफानी लहरें रगमच पर उतर आती हैं । मनुष्य रगमच पर ही आकाश और पाताल से बातें करने लगता है । प्रकाश के चमत्कार से आदमी क्षण भर मे रगमच पर प्रकट होता है और क्षण ही भर मे अन्तर्धान हो जाता है । ध्वनिविस्तारक यत्र के माध्यम से पात्र दर्शको के कान ही मे बोल देता है । वेशविन्यास के आधुनिक चमत्कारो से युवा पुरुष वृद्ध बन सकता है और वृद्ध युवा मे परिवर्तित हो सकता है । रगमच पर ही वे स्थितियाँ पैदा की जा सकती हैं कि दर्शको को स्वयं किसी भी स्थिति की कल्पना करने की आवश्यकता नहीं । रगमच पर पात्र इस निपुणता और पूर्णता के साथ पेश किये जाते हैं कि उनके वास्तविक मानवीय स्वरूप की कल्पना करना ही मुश्किल है । कौन व्यक्ति किसका अभिनय कर रहा है, यह भी पता लगाना नितांत कठिन है । पलक झपने मात्र से दृश्य बदल जाते हैं । क्षणभर मे मूसलाधार वर्षा होने लगती है । क्षण मे पृथ्वी भयकर ताप से झुलमने लगती है । आधुनिक नाट्य की ये सब उपलब्धियाँ मनुष्य को आश्चर्य मे डाल देती हैं । फिल्मो के प्रचार ने, जहाँ इन रगमचीय नाटको को क्षति पहुँचाई है, वहाँ उनके काम को हल्का भी किया है । फिल्म और नाटक का एक सम्मिलित प्रयोग आज के रगमच की विशेषता बन गई है । वास्तविक रगमचीय दृश्य के साथ ही फिल्म चल पडती है, जिसमे रगमच के समस्त पात्र अपनी पूर्व स्थिति से निकल किसी परिवर्तित स्थिति मे दृष्टिगत होते हैं । पलक मात्र से वे कहीं से कहीं पहुँच जाते हैं । जो दृश्य रगमच पर असंभव से प्रतीत होते हैं, उनको फिल्म द्वारा इस तरह प्रदर्शित किया जाता है कि वे वास्तविक ही नज़र आने लगते हैं ।

इन सब विस्मयकारी तकनीकी चमत्कारो मे दर्शक की आँखे उलभ जाती है और वह नाटक की मूल आत्मा तक नहीं पहुँच पाता । प्रदर्शनोपरात दर्शक यही कहते हुए निकलता है—नदियो की भयकर बाढ़ें रगमच पर किस खूबी से दिखलाई गई थी, ज़मीन पर खडा हुआ आदमी बात ही बात मे किस तरह आकाश मे उड गया, भयकर आग की लपटो ने रगमच का बाल भी बाका नहीं होने दिया । विरलो ही के मुँह पर यह सुना जाता है कि अमुक पात्र ने कितना सुन्दर अभिनय किया तथा नाट्य लेखक की कलम ने कितना सुन्दर चमत्कार दिखलाया तथा अमुक पात्र ने कितना सुन्दर गाया ! सबको यह मालूम है कि वह गीत पात्र द्वारा नहीं गाया गया था । किसी पार्श्व-

गायक ने अपना कठ उसे प्रदान किया था । यही कारण है कि पात्र के कठ-से निकली हुई स्वरलहरियाँ उसकी वेदना के साथ सवेदित नहीं हुईं ।

ये सब तकनीकी उपलब्धियाँ लोकनाट्यों में कहाँ ? उनका रंगमंच सादा, आडवरहीन, दृश्यविधान, प्रकाश-व्यवस्था व ध्वनिविस्तारक यत्र उनके पास कहाँ ? पात्रों को बेशभूपा बदलने के लिये पृथक् स्थान कहाँ ? यदि नदी पार करनी होती है तो लोकनाट्य के पात्र अपनी टांगों से कपडा ऊपर उठाकर चलते हैं । पहाड़ों पर चढना होता है तो वे ऊँची-ऊँची छलागें भरते हैं । यदि अभिनय करते समय तत्काल ही किसी दूसरे पात्र की आवश्यकता होती है तो पात्र स्वयं अपने शरीर पर कपडा लपेटकर उस व्यक्ति का अभिनय करने लगते हैं तथा कभी-कभी कुछ विशिष्ट प्रसंगों में दर्शकों को ही विवादी पात्र मानकर उनसे सवाद करने लगते हैं । दर्शक स्वयं भी कभी-कभी आत्मविभोर होकर उनसे बातें करने लगता है । रंगमंच पर भावोद्रेक का वातावरण देखकर वह स्वयं भी उत्साहित हो जाता है । वह रंगमंच के पात्रों के साथ रोता है और उनके साथ हँसता है । नाट्य-समाप्ति पर उसे यह भी भान नहीं रहता कि नाटक खत्म हो गया है या चल रहा है ।

आधुनिक नाट्यों के उलभे हुए तत्र से कलाप्रेमी जनता-ऊव सी गई है । वह नाटक के मर्म तक पहुँचना चाहती है । वह पात्र से सही माने में मित्रता करना चाहती है । उसकी भावनाओं में अपनी भावनाओं का तालमेल बिठाना चाहती है । वह पात्रों के चरित्र का उत्कर्ष देखना चाहती है । उसके लिये यह कल्पना विलकुल कठिन नहीं है कि पात्र महलों में बैठा है या झोपडी में, दूर जंगल में विचर रहा है या शहर की सड़कों पर । वह कल्पनाओं को पात्रों के माध्यम से साकार करना चाहता है, रंगमंचीय तन्त्र के माध्यम से नहीं । वह ध्वनिविस्तारक यत्र के माध्यम से संगीत का स्वाद नहीं लेना चाहता । वह अभिनेता के कठ से स्फुरित हुई असली आवाज का रसास्वादन करना चाहता है । दर्शकों की यह अभिलाषा आधुनिक बहुतत्री नाटकों से कभी पूरी नहीं हो सकती । दर्शकों की यही पिपासा आधुनिक यात्रिक नाटकों को आमूलचूल परिवर्तन की ओर प्रवृत्त कर रही है । रंगमंचीय नाटक को फिल्म की नकल नहीं बनाकर वास्तविक नाट्यमंच बनाने की चेष्टा सर्वत्र दृष्टिगत हो रही है । यही कारण है कि आज का नाटक लोकनाट्योंमुखी होरहा है ।

आज सर्वत्र यह चेष्टा दीख पडती है कि लोकनाट्यों के उसूलों का आधुनिक नाटकों में अनुसरण किया जाय । रंगमंच या रंगस्थली के चारों तरफ़

या कम से कम तीन तरफ दर्शको के बैठने की व्यवस्था प्रायः सभी लोकनाट्यों में होती है। दर्शक और प्रदर्शको के बीच का फासला कम करने की चेष्टा, जो आधुनिक ढंग के नाट्यों में हो रही है, वह लोकनाट्यों की प्रेरणा ही समझना चाहिए। यूरोप में आधुनिक ढंग के थियेट्रो में रगमच इस प्रकार बनने लगे हैं कि दर्शक-प्रदर्शको का फासला कम से कम हो गया है। अभिनेतागण दर्शको के अत्यन्त निकट आकर काम करते हैं। दर्शक अभिनेताओं की भावनाओं में मिल जाता है। उनकी श्वासों में अपनी श्वासों मिलाता है। ध्वनिविस्तारक यन्त्र भी अब आधुनिक थियेट्रो से गायब हो गया है। दर्शक-प्रदर्शक का फासला कम हो जाने से अब दर्शको को-प्रदर्शको की मौलिक आवाज़ का आनन्द मिलता है।

आधुनिक थियेट्रो में अब तकनीकी उपलब्धियों पर विशेष आग्रह नहीं है। बक्सनुमा रगमच बनाने की प्रथा, जो अब तक प्रचलित थी, अब प्रायः लुप्त सी हो रही है। पात्र पृष्ठभूमि से बाहर निकल कर दर्शको के बीच फँसे हुए रगमच पर फँस जाते हैं और अपने करतब दिखलाते हैं। किन्हीं-किन्हीं अत्यन्त आधुनिक थियेट्रो में तो अभिनेता के रगमचीय प्रवेश का मार्ग दर्शकों के बीच ही बना हुआ होता है तथा बहिर्गमन के लिए अब चमत्कारिक परिस्थितियों की आवश्यकता नहीं है। अब पात्र रगमच पर सहज ही आ जाते हैं और सहज ही चले जाते हैं। दृश्यविधान की दृष्टि से भी आधुनिक रगमच पर एक क्रान्ति सी आई हुई है। दृश्यावली वाले परदों का समय अब बीत चुका। अब एक रंगीन परदे को पृष्ठभूमि पर ही बड़े-बड़े दृश्यों की कल्पना करली जाती है। जिस तरह लोकनाट्यों में पृष्ठभूमि की दीवार या परदे के सहारे सभी काम सम्पन्न हो जाते हैं उसी तरह आधुनिक नाटकों में भी एक ही परदे पर कई काम हो जाते हैं। लोकनाट्यों में जिस तरह प्रतीक स्वरूप एक पेड़ की डाली को रगमच पर ले आने से समस्त जंगल की कल्पना साकार हो जाती है, महलों के लिए केवल एक गुम्बजनुमा दरवाजा खड़ा कर देने से सम्पूर्ण महल समझ लिया जाता है, उसी तरह आधुनिक नाटक में प्रतीकात्मक सकेतों के सिद्धान्त के अनुसार कोई भी साकेतिक वस्तु रख देने से पूरे दृश्य की कल्पना हो जाती है।

आधुनिक नाट्यों में वेशभूषा की दृष्टि से भी पर्याप्त मात्रा में सरलीकरण की ओर आग्रह है। विशेष पात्र के शृंगार में उसकी पोशाक की कोई प्रतीकात्मक वस्तु पहिन लेने या लगा लेने से पूरे पात्र की कल्पना साकार हो जाती है। दर्शको को चकाचौंध में डालने वाली कोई भी वस्तु या प्रसाधन का उपयोग आधुनिक रगमच पर अनुचित समझा जा रहा है। जिस तरह सगीतज्ञों

तथा वाद्यकारो को लोकनाट्यो मे खुले आम विठलाया जाता है, उसी तरह आधुनिक नाट्यो मे भी अब सगीतकारो को छुपाया नही जाता, रगमच पर सबके सामने विठलाया जाता है । दृश्य-परिवर्तन के लिए भी लोकनाट्यो की तरह ही आधुनिक रगमच पर सबके सामने रगमचीय सामग्री लाई या उठाई जाती है । रोशनियो की चकाचौंध अब आधुनिक नाट्यो मे विशेष महत्त्व नही रखती । आधुनिक नाट्यो मे रगमचीय विधान, वेशविन्यास, नाट्यरचना आदि मे जो प्रतीकात्मक शैली का अनुसरण किया जा रहा है, वह सब लोकनाट्यो की ही देन है ।

आधुनिक रगमच की रचना भी लोकनाट्यो के खुले रगमच के अनुसार ही होने लगी है । प्रेक्षालय मले ही चहारदीवारी से आवृत हो, उसकी छत भी चाहे ढकी हुई हो, परन्तु उसका रगमच लोकशैली पर ही बनाया जाता है । उसका अभिनय-क्षेत्र अब प्रेक्षालय मे दर्शको की गोदी तक फैल गया है । दृश्य-परिधि भी अब डिविया जैसी नही बनकर लोकनाट्यो के खुले भरोखे की तरह ही बनती है । लोकनाट्यो मे विविध स्थलो तथा अट्टालिकाओ से उतर-चढकर अभिनय करने की जो शैली है उसका प्रभाव अब आधुनिक ढग के रगमच पर भी स्पष्ट परिलक्षित होता है । अनेक आधुनिक ढग के प्रेक्षालयो मे रगमच के पीछे की दीवार पर उतरने-चढने की सीढियो का जो समावेश हुआ है वह इन्ही लोकनाट्यो का प्रभाव समझना चाहिए । इन्ही सीढियो से पात्र उतरते-चढते तथा रगमच पर आते हैं ।

यूरोपीय थियेटरो में इस प्रकार के अनेक प्रयोग हो रहे हैं । लोकनाट्यो की तरह रगस्थली के चारो ओर दर्शको के बैठने की प्रणाली भारत मे अनादिकाल से चली आ रही है । आज भी अनेक लोकनाट्य गोलाकार रगस्थली की शैली मे ही प्रस्तुत होते हैं । यूरोप मे कई आधुनिक थियेटर इस शैली मे ही निर्मित हुए हैं । रगस्थली समतल भूमि पर गोल आकार मे होती है, जिसके चारो ओर दर्शको के बैठने की गैलेरियाँ हैं । नाट्य-प्रस्तुतीकरण मे भी अभिनेता गोले मे बैठे हुए दर्शको का पूरा ध्यान रखते है । अभिनय-स्थल से चारो दिशाओ में निकली हुई गलियाँ होती हैं जिनसे प्रदर्शक रगस्थली मे प्रवेश करते हैं और अभिनयोपरान्त पुनः वहिर्गमन करते हैं । रगस्थली के ऊपर छत पर लगी हुई रोशनियो का जाल लगा रहता है, जो अभिनेताओ के अग-प्रत्यग को आलोकित करता है । यह प्रकाश-व्यवस्था इस चतुराई से की गई है कि रगस्थली के अलावा प्रेक्षालय के सभी क्षेत्र अघकारमय होते हैं । कभी-कभी

अभिनेता अपने अभिनय की समाप्ति पर दर्शकों के बीच ही बैठ जाते हैं । दर्शकगण प्रदर्शन में इतने लीन रहते हैं कि उन्हें यह पता भी नहीं रहता कि अभिनेता कहाँ गये, कहाँ से आये और कहाँ बैठे हैं ।

जिस तरह लोकनाट्यो में अनेक स्थितियाँ तथा कलाप्रसंग की अनेक बातें दर्शकों की कल्पना पर छोड़ दी जाती हैं, उसी तरह आधुनिक नाट्यतंत्र में भी नाट्यप्रसंग की कई बातें दर्शकों की कल्पना पर अवलंबित रहती हैं । आधुनिक नाट्यो में परदे तथा दृश्यावलियों की योजना भी दिन-ब-दिन कम होती जाती है और केवल प्रतीकों के सहारे नाटक चलता है । बिना किसी बाह्य उपकरण के नाटक रगस्थली में शुरू हो जाता है और दृश्य-परिवर्तन के समय रगमंच को अधकारग्रस्त कर देना ही पर्याप्त समझा जाता है । इन सब आधुनिक परिवर्तनों से यह परिलक्षित होता है कि आधुनिक रगमंच को लोकपरम्पराओं ने कितना प्रभावित किया है । रगमंचीय उपकरणों में जितनी ही सरलीकरण की प्रवृत्ति आई है उतना ही नाटक ताकतवर बना है तथा अभिनय में जान आई है । नाटकीय बर्णघट तथा नाट्याभिनय की तकनीकी बारीकियों में फँसकर भारतीय शास्त्रीय नाट्य जिस तरह नष्ट हो गया उसी तरह की स्थिति आज आधुनिक तंत्र में फसे हुए नाट्यो की हो रही है । दोनों के ह्रास के पीछे लोकनाट्यो की ही बहुमुखी प्रतिभा का हाथ है । लोकनाट्यो की रचना में जिस तरह सभी नाट्यतत्त्वों के विकास की आवश्यकता नहीं समझी जाती, उसी तरह आधुनिक नाट्य की बर्णघट में भी सभी नाट्यतत्त्वों के प्रतिपादन की आवश्यकता नहीं समझी जा रही है । भारतीय आधुनिक नाट्यतंत्र के विकास में लोकनाट्य जितना सहायक हुआ है उतना शास्त्रीय नाट्य नहीं । आधुनिक नाट्यो के कथानक अब शास्त्रीय नाट्यो की तरह उच्चकुलीय तथा उच्चवर्गीय महापुरुषों के जीवन पर ही अवलंबित नहीं रहते । अब निम्नवर्गीय व्यक्ति भी आधुनिक नाटक का विषय बन सकता है । आधुनिक नाटक के लिये यह भी आवश्यक नहीं है कि नाट्य का नायक कोई दुष्ट या खल नहीं हो । यदि उसके जीवनवृत्त में भी नाट्यतत्त्व विद्यमान हैं और कथाप्रवाह चरम तक पहुँच सकता है तो वह भी नाट्यका विषय बन सकता है । लोकनाट्यो की यह परम्परा आधुनिक नाट्यरचना में अपना महत्त्वपूर्ण स्थान रखती है । भारतवर्ष में पिछले १०० वर्षों में अनेक नाटक लिखे और खेले गये हैं परन्तु एक भी नाटक ऐसा नहीं है जिसने शास्त्रीय नाट्यो का अनुशीलन किया हो ।

आधुनिक ढंग के भारतीय नृत्यनाट्यो तथा वेले नाट्यो को भी लोक-नाट्यो ने सर्वाधिक प्रभावित किया है। भारतीय लोकनाट्य यूरोपीय ऑपेरा शैली के बहुत निकट हैं। वे उन्ही की तरह संगीतप्रधान होते हैं। उनमें भी जीवनवृत्त के रूप में समस्त जीवन का चित्रण अपेक्षित नहीं है। भारत के आधुनिक नृत्यनाट्यो ने तो अपनी समस्त परम्परा भारतीय लोकनाट्यो से प्राप्त की है। आधुनिक भारतीय नृत्यमडलियाँ अपने नृत्यनाट्य को वेले (Ballet) नाम से नामांकित करती हैं जब कि वेले की कोई परम्परा हमारे देश में विद्यमान नहीं है। इस प्रणाली का उद्भव यूरोपीय देशों में हुआ है। वेले की समस्त भंगिमाएँ मूकामिनय के रूप में होती हैं जब कि भारतीय नृत्यनाट्यो में मूकामिनय जैसी कोई परम्परा नहीं है। हमारे देश में वर्तमान नृत्य-विशेषज्ञों द्वारा, जो नृत्यनाट्य प्रस्तुत हो रहे हैं, उनकी समस्त पृष्ठभूमि लोकनाट्यो ही से प्राप्त हुई है। इन नाट्यो के प्रमुख प्रवर्तक हैं श्री उदयशंकर, सचिनशंकर, स्वर्गीय शान्तिवर्धन, नरेन्द्र शर्मा आदि। इन स्वनामधन्य कलाकारों द्वारा रचित लगभग सभी कृतियाँ लोकाधारयुक्त हैं। इनके नृत्यो व नाट्यो के प्रस्तुतीकरण में लोकशैली का पूर्ण रूप से प्रतिपादन हुआ है। खुले रगमच की शैली में न्यूनतम दृश्यविधान से ही इनकी कृतियाँ अत्यंत प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत होती हैं। वाद्यकार भी खुले आम सबको दीखते हुए बैठते हैं तथा सादे रंग के परदों की पृष्ठभूमि पर स्थितिविशेष के सूक्ष्म प्रतीको द्वारा बड़े-बड़े दृश्य-विधानों की कल्पना साकार की जाती है। वेशभूषा तथा साज-सज्जा में भी प्रतीकात्मक स्वरूपों के सहारे कठिन से कठिन कार्य सिद्ध कर लिये जाते हैं। श्रीयुत नरेन्द्र शर्माकृत रामलीला लोकशैली का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण है। इस रामलीला के समस्त दृश्यविधान, वाचन, गायन, नृत्य, वेशविन्यास तथा रगमचीय उपकरण पूर्णरूप से लोकशैली का अनुशीलन करते हैं। लोकनाट्यो की तरह ही एक ही स्थल पर अनेक स्थितियों का प्रस्तुतीकरण इस रामलीला की विशेषता है। उत्तर प्रदेश तथा दिल्ली की अनुष्ठानिक रामलीलाओं ने इस रचना को सर्वाधिक प्रभावित किया है। इन रामलीलाओं में पात्र जिस तरह एक स्थिति से दूसरी स्थिति में प्रयाण करते हैं उसी तरह इस रामलीला में भी पात्र प्रयाण करते हैं। दृश्य-परिवर्तन भी अधिकांश लोकशैली में ही होते हैं। समस्त नाटिका में ऊपर-नीचे या अगल-बगल चढ़ने-उतरने तथा खिंचनेवाले परदों का सर्वथा बहिष्कार किया गया है। आधुनिक नाट्यतंत्र के चौखटीय रगमच की शैली भी इसमें नहीं अपनाई गई है। दर्शकगण रगमच की तीनों दिशाओं में बैठते हैं तथा समस्त रामलीला

के लुप्तप्राय अशो की प्रति रगमच के प्रतीकात्मक प्रस्तुतीकरण से बड़ी आसानी से कर लेते हैं। रामलीला के समस्त पात्रों की वेशभूषा भी लोकशैली की वेशभूषा से ही प्रेरित हुई है। जनकपुरी, अयोध्या तथा लका के दृश्य भी बिना विशेष साज-सज्जा के सामान्य प्रतीको के सहारे बड़े प्रभावशाली ढंग से रगमच पर उपस्थित किये जाते हैं। पचवटी और चित्रकूट के दृश्यों में केवल एक प्रतीकात्मक वृक्ष और पर्णकुटी ही समस्त वनखड का प्रभाव पैदा कर देते हैं। श्रीयुत सचिनशकर की रामलीला में यद्यपि लोकशैली का पूर्णरूपेण प्रतिपादन नहीं हुआ है फिर भी नाट्य-विधान तथा दृश्य-विधान की दृष्टि से वह भी पूर्णरूपेण लोकाधारित ही है। इस नृत्य-नाटिका की भावाभिव्यंजनाएँ तथा अगभगिमाएँ लोकशैली पर आधारित नहीं हैं फिर भी इसके समस्त लोकनृत्य लोकाधारयुक्त ही हैं। लिटिल वेले ग्रुप की कठपुतली रामलीला भारतीय कठपुतलियों की अगभगिमाओं तथा उसके प्रस्तुतीकरण का बहुत ही सुन्दर प्रतिरूप है। श्रीयुत पार्वतीशकरकृत डिसकवरी आफ इण्डिया (Discovery of India) यद्यपि अनेक शैलियों का एक मिश्रण है, फिर भी प्रस्तुतीकरण और दृश्यविधान की दृष्टि से उसे लोकनाट्य प्रणाली ने काफी प्रभावित किया है। बम्बई के श्रीयुत जोगेन्द्र देसाईकृत राम-शवरी नृत्य-नाटिका भी यद्यपि दृश्यविधान की दृष्टि से आधुनिक नाट्यतंत्र से काफी प्रभावित हुई है परन्तु उसके समस्त लोकनृत्य और उसकी वेशभूषाएँ लोकाधारयुक्त ही हैं। गुजरात के सुप्रसिद्ध भवाई अभिनेता श्रीयुत जयशकर सुन्दरी कृत मैनागुजरी नामक नृत्य-नाटिका तो लोकनृत्य-नाट्य का एक बहुत ही परिमार्जित और आधुनिक स्वरूप है। इसकी समस्त अभिव्यंजनाएँ और सवाद-गीतों की शैली विशुद्ध लोकनाट्यों की शैली है। प्रस्तुतीकरण में भी लोक रगमच की भावी कल्पना के इस नाटिका में बहुत ही सुन्दर दर्शन होते हैं।

श्रीयुत उदयशकरकृत छोटी-छोटी नृत्य-नाटिकाएँ, जिनका आधार पौराणिक कथाएँ हैं, यद्यपि शास्त्रीय अगभगिमाओं और प्रतीको का सहारा लेती हैं, फिर भी उनका समस्त प्रस्तुतीकरण और दृश्य-विधानों के प्रतीक लोकशैली से ही प्रभावित हुए हैं। श्रीयुत उदयशकर की सूक्ष्म कलात्मक दृष्टि ने शास्त्रीय और लोकनृत्यों में अत्यंत सुन्दर समन्वय प्रस्तुत किया है। शान्तिनिकेतन द्वारा प्रस्तुत नृत्य-नाटिकाओं में, जिनमें 'चडालिका' तथा 'चित्रागदा' प्रमुख हैं, लोकनाट्य शैली का पूर्ण रूप से उपयोग हुआ है। 'लाहोरवा' तथा 'थवल चुगवी' जैसी मणिपुरी नृत्य-नाटिकाओं का उन पर बहुत बड़ा

प्रभाव है। रचमचीय प्रस्तुतीकरण तथा दृश्य-विधान तो उनके पूर्णरूपेण लोकाधारयुक्त हैं। इन नाटिकाओं के समस्त गीत भी लोकधुनों पर ही आधारित हैं।

भारतीय लोक-कला मडल, उदयपुर की नृत्य-नाटिकाएँ, जिनसे लेखक का सीधा सवध है, पूर्ण लोकाधार को अपने मे समेटे हुई हैं। मडल इस समय देश मे लोकनृत्य और लोकनाट्यों के खोज, शोध और सशोवन की प्रथम संगठित सस्था है। इसकी सभी रचनाएँ गहन अध्ययन और विशद सर्वेक्षण पर आधारित हैं। सस्था के क्षेत्रीय कार्यकर्ता लोकनाट्यों के विविध स्वरूपों का स्थलीय अध्ययन करते हैं और उनकी विविध विधाओं के तुलनात्मक विश्लेषण से अपने प्रयोग-विभाग को सुसम्पन्न करते हैं। लोकनाट्यों के प्रत्येक पक्ष का सर्वेक्षण मपूर्ण होने के उपरान्त ही विशिष्ट परम्परागत लोकनाट्य का आधुनिक संस्करण संस्था मे तैयार किया जाता है। इस तरह प्रचलित लोकनाट्यों की सम्पूर्ण आत्मा को यथावत् रखते हुए उनके जर्जरित स्वरूप को संप्राणित किया जाता है। लोकशैलीप्रधान प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से ये सशोधित लोकनाट्य जितने प्रभावशाली हैं उतने देश मे और कोई नहीं। ये सभी लोकनाट्य खुले रंगमंच की प्रणाली मे ही प्रस्तुत किये जाते हैं। रंगमंच के तीनों ओर दर्शकों के बैठने की व्यवस्था होती है। दृश्य-विधान पूर्णरूप से प्रतीकात्मक एव लोकाधारयुक्त होते हैं। नाट्य की सभी वाक्-सवाक् अभिव्यजनाएँ सोलह आना लोकशैली मे ही प्रभावित हैं। पात्र लोकशैली ही मे प्रवेश करते हैं। सवाद आदि की व्यजनाएँ लोकशैली मे होती हैं तथा नाट्य की सम्पूर्ण बरगष्ट लोकप्रणाली ही का आधार ग्रहण करती है। जिस विशिष्ट लोकनाट्य शैली पर नृत्यनाट्य आधारित रहता है, उसीकी धुनों उसमे गाई जाती हैं। संवादवहन भी उसी शैली मे होता है। मडल द्वारा रचित लोकनाटिकाओं मे 'यदि कोई बहुत बडा परिवर्तन किया गया है तो यही कि प्रचलित लोकनाट्यों का कथा-प्रसंग, जो कि बहुधा बहुत कमजोर और अपूर्ण होता है, इन नाट्यों मे सर्वांगीण बनकर अवतरित होता है। रात-रात भर ग्रामीण क्षेत्रों मे प्रदर्शित होने वाले मौलिक लोकनाट्य, जो अनेक क्षेपको के प्रवेश से अत्यंत जर्जर और तथ्यहीन होने लगे थे, लोककला मडल के प्रयास से पुन. नवजीवन लेकर अवतरित हुए हैं। इन लोकनाट्यों मे मूमलमहेन्द्र, मीरामगल, डोलामरवण नामक नृत्यनाटिकाएँ विशेष उल्लेखनीय हैं। इन नाट्यों के सवध मे एक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि वे अधिकांश परम्परागत लोक-अभिनेताओं द्वारा ही प्रस्तुत किये जाते हैं।

इन सब उदाहरणों से यह अनायास ही सिद्ध हो जाता है कि रगमचीय प्रस्तुतीकरण तथा रचना-विधान की दृष्टि से आज के अधिकांश भारतीय नृत्य-नाट्य लोकनाट्यों की शैली का ही अनुसरण करने लगे हैं। वेशभूषाएँ, अभिव्यजनाएँ, सगीत तथा रगमचीय विधान सभी लोकनाट्यों से प्रेरित हैं। इन नृत्य-नाट्यों में पात्रों का चुनाव भी लोककलाकारों में से ही हो रहा है। लोकघुनों के साथ भाँझ, करताल, अपग, ढोलक, ढोल, नक्कारे, अलगोजे, पूगी, मादल जैसे लोकवाद्यों का भी इन लोकनृत्य-नाट्यों में उपयोग होने लगा है। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि आधुनिक नृत्य-नाट्यों की साज-सज्जा तथा रगमचीय रचनाओं में लोकनाट्यों का प्रभाव सर्वोपरि है। आधुनिक ढग के थियेटर में भी, यदि ये लोकाधारित नृत्य-नाट्य प्रस्तुत होते हैं तो उनकी रचना, प्रस्तुतीकरण आदि में लोकनाट्यों की ही रगत का आनन्द उपलब्ध होता है। ग्रामीण क्षेत्रों में रात-रात भर प्रदर्शित होने वाले परम्परागत लोकनाट्य इस यात्रिक युग में धीरे-धीरे निष्प्राण भी होने लगे थे। अतः लोकनाट्यों की शैलीगत विशेषताओं का आधुनिक नृत्य-नाट्यों में प्रवेश अपने देश के लिये बहुत बड़ा वरदान सिद्ध हुआ है। निश्चय ही लोकनृत्य-नाट्यों के पुनरुत्थान और युगानुकूल संशोधन के लिये हमारे देश में बहुत ही सुन्दर परिस्थितियों का निर्माण हो रहा है।

लोकनाट्य - संशोधन

लोकनाट्य-संशोधन एक ऐसा प्रश्न है जिस पर आज तक कोई भी विद्वान् एकमत नहीं हो सका है। कुछ विद्वान् चाहते हैं कि लोकनाट्य की गतिविधियों में कोई बाधा उपस्थित न की जाय। वे जिस तरह चल रहे हैं उसी तरह उन्हें चलते रहने दें। यदि उनमें अपनी स्वयं की ताकत है तो वे अपनी विविध नाट्य-विधाओं में परिवर्तन स्वीकार करके अपना विकास स्वयं करेंगे। कुछ विद्वानों का यह भी मत है कि यदि उनको समय रहते दिशा-निर्देश न दिया गया तो वे अपनी स्वयं की ताकत खो बैठेंगे और अनेक आधुनिक मनोरजनात्मक साधनों के सामने घुटने टेक देंगे। कुछ महानुभावों का यह भी सोचना है कि आधुनिक मनोरजन की विविध विधाएँ उन्हें इस तरह पकड़ लेंगी कि वे उन पर स्वभावतः ही हावी होकर उनके मनोरजनात्मक पक्ष को शक्ति प्रदान करेंगी। उनके सोचने का आधार यह है कि लोकनाट्य सदा ही परिवर्तनशील होते हैं। वे युग के अनुसार बदलते हैं और सामाजिक प्रतिभा विना नियोजन-आयोजन के उनकी रगत बदले बिना नहीं रहती। बगाल की

जात्राओं का प्रधान स्वरूप, जिनमें भक्तजनो के कीर्तन-गायन का अश्रु प्रमुख था, समय की माँग के अनुसार रंगमचीय स्वरूप बन गया, यहाँ तक कि उसने अपना धार्मिक स्वरूप त्यागकर सामाजिक रूप भी ग्रहण कर लिया है। उत्तर प्रदेश की बहुस्थलीय रामलीलाएँ मथुरा-शैली की रंगमचीय रामलीलाओं में रूपान्तरित हुईं। व्रज की रासलीलाएँ मदिरो की सीमाओं से बाहर निकलकर भक्तजनो के आगनो तथा सामाजिक परिस्थितियों में प्रविष्ट होने लगी। महाराष्ट्र के तमाशे अब सबको, चौराहो एव सार्वजनिक-स्थलो को छोड़कर व्यवस्थित थियेटरो एव नाट्यगृहो में प्रदर्शित होने लगे तथा ग्राम्य-जीवन में सराबोर हुआ यक्षनाट्य शहरी लोगों के उच्चस्तरीय मनोरजन का माध्यम बन गया। यही नहीं, उसका विशुद्ध लोकपक्ष भी शास्त्रीय पक्ष के साथ गले मिलने लगा और एक परिपक्व नाट्य-स्वरूप के रूप में मान्यता प्राप्त करने लगा। गुजरात का भवाई जो पहले केवल ग्राम्यजनता के हल्के-फुलके मनोरजन का माध्यम था, आज नवीन नाट्यप्रसंगो को अपनाकर नई जुवान, नये परिवान एवं नवीन रगत के साथ समाज को आह्लादित करने लगा। परन्तु हमारे सामने सबसे बड़ा विचारणीय प्रश्न है कि क्या यह रूपान्तर देश के सभी लोकनाट्य स्वरूपो में हुआ है या कुछ ही देखते हुए स्वरूप इस प्रक्रिया के बीच गुजरे हैं ?

हमें यह भी गहराई से देखना है कि ये रूपान्तरित स्वरूप, जिनमें जात्रा, रामलीला, तमाशा, यक्षनाट्य, भवाई आदि हमारी नजर को पकड़ चुके हैं, परिवर्तन की स्वाभाविक प्रक्रिया मात्र से ही परिवर्तित एव विकसित हुए हैं या इनके पीछे सशोधको की कोई बड़ी ताकत है, जिनसे इनको दिशा-निर्देश प्राप्त हुआ है। जो-विद्वान् यह सोचते हैं कि ये लोकनाट्य ज्यो-के-त्यो अपने भाग्य के मरोसे पर छोड़ दिये जाने चाहिये, उनका ध्यान देश की उन विभिन्न लोकनाट्य शैलियों की ओर खींचना पड़ेगा, जो अपनी अन्तिम साँसें गिन रही हैं। उनमें हैं - राजस्थान का कुचामणि ह्याल, तुरा कलगी के खेल, शेखावाटी रगत के खेल, रावलो, गधवों तथा भीलो के खेल, हरियाणा के स्वांग, महाराष्ट्र का ललित तथा गोघल, काश्मीर का माँड जशन, आसाम का अकिया नट, मध्यप्रदेश के माच, उत्तर प्रदेश की नोटकी आदि-आदि। ये सब नाट्यशैलियाँ आज केवल नाम मात्र को रह गई हैं। इनका गहराई से अध्ययन एव अवलोकन करने से यह पता लग सकता है कि उनके प्रतिपालक केवल लकीर पीट रहे हैं। क्योंकि उन्हें रात भर प्रदर्शित करने की

परम्परा है इसलिये वे रात भर ही खेले जाते हैं और यदि उन्हें छोटा करके प्रदर्शित किया जाय तो गाँव की रूढ़िग्रस्त जनता की भयंकर नाराजगी का शिकार होना पड़ता है। इन नाटकों में सारी रात रंगमंच पर क्या प्रदर्शित होता है, यह गहरे अध्ययन की चीज है। इन नाट्यों का केवल टाँचा मात्र रह गया है। उनमें मूल खेल का अंशमात्र भी शेष नहीं है। जो कुछ भी बचा है वह अप्रासंगिक खेल-तमाशो, हँसी-मजाको, फिल्मी गीतों एवं नृत्यों से सराबोर है। भारत के अधिकांश लोकनाट्य गीत एवं नृत्यप्रधान हैं। कथोपकथन अपनी विशिष्ट परम्परा के अनुसार छद्मवद् पदों में गाये जाते हैं और उनकी अदायगी को पदसंचालन एवं विविध अंगभंगिमाओं से उद्दीप्त किया जाता है। अदायगी की इस पारम्परिक शैली में चूँकि अब ताकत नहीं रही है इसलिये रुसे-सूखे गद्य का सहारा लिया जाता है। केवल परिपाटी के रूप में पद गाये जाते हैं और बाद में समस्त कथोपकथन गद्य में निपटाये जाकर उन अंशों में केन्द्रित हो जाते हैं, जिनमें मजाक, नकल एवं हल्के-फुलके हास्य की गुजाइश रहती है। ऐसे लचीले स्वलो पर अभिनेता खुलकर आजादी लेते हैं और ऐसे प्रहसन एवं मवाद जोड़ देते हैं जिनका मूल नाटक से कोई संबंध नहीं है और जिनमें चुलबुलाहट, हल्के क्रिस्म की मजाक तथा चुभने वाले गीत और नृत्य के सिवाय कुछ नहीं होता। इस तरह की अदायगी में ढाँचा पारम्परिक लोकनाट्यों का अवश्य है, नक्कारा, डोलक, तबलावादन वही है, नाट्य शिल्प भी वही है। रंगमंचीय विधान में भी कोई जोड़तोड़ नहीं किया गया है। पात्रों का प्रवेश, परिचय एवं अदायगी का तौर-तरीका भी वही है। मूलगीत आदि भी पारम्परिक धुनों में ही गाये जाते हैं। परन्तु उनका कलेवर कहीं गायब हो गया है। पारम्परिक धिसेपिटे कथोपकथन के कुछ अंश गाकर शेष अंशों के अर्थ गद्य में उलथाकर समस्त नाटक ऐसे प्रसंगों पर रूक जाता है जिनका मूलनाटक से कोई संबंध नहीं है। इसका परिणाम यह हुआ है कि इन नवीन प्रसंगों के लिये नाट्यपात्र अपनी तैयारी करता है तथा वेशविन्यास आदि भी उसी तरह की बनाता है। अतः पुरातन लोकनाट्य के पात्र पुरातन कथानक का प्रस्तुतीकरण भी नवीन ढंग की पोशाकें पहिनकर ही करते हैं। राजस्थान के कुचामणी ख्याली में स्त्री-पात्र १०८ कलियों का घाघरा नहीं पहिनकर साटन का चिपकवाँ पेटोकोट पहिनता है। कचुकी, कुरती आदि नहीं पहिनकर वह आधुनिक ढंग का व्लाउज का प्रयोग करता है। वह राजस्थान की पारम्परिक कलात्मक वेशभूषा का परित्याग कर यह समझने की गलती करता है कि उसके दर्शकों को वह पसंद है। उसे ज्ञात नहीं है

कि पुरातन शैली के घेरदार घाघरे की पोशाक त्यागकर तथा मुँह पर से घूँघट हटाकर स्त्री-पात्र की भूमिका अदा करने वाला यह पुरुष-पात्र हिजडे में अधिक और कुछ नहीं लगता । लोकनाट्यों के स्त्री-पात्रों की भूमिका पुरुषों के जिम्मे रखी ही इसलिए गई है कि वे अपनी अदायगी अधिक खुलकर कर सकें और पुरुष होते हुए भी स्त्रियोचित हावभाव प्रदर्शित करके दर्शकों की वाहवाही प्राप्त कर सकें । परन्तु वह उस वाहवाही से वंचित ही रहता है, क्योंकि दर्शकों की प्रशंसात्मक प्रतिक्रिया उसकी कलात्मक अदायगी के कारण नहीं, उसकी भौंडी पुरुषोचित पोशाक एवं हावभाव से उत्पन्न उसकी कृत्रिमता के कारण है । इन नाटकों में जब १८वीं शताब्दी के राजा त्रिचिस, दुशशर्त पहिनकर आते हैं तो अवोध जनता उन्हें इसलिये वर्दाशित कर लेती है क्योंकि उनके साथ प्रस्तुत होने वाली अन्य अपारम्परिक सामग्री भी उतनी ही आधुनिक है । उनका सिर पर पहिना हुआ साफ़ा ही केवल परम्परा का पालन करता है । आज लोकनाट्यों में जो कुछ भी नवीनता के नाम पर हो रहा है वह उस तरफ़ केवल इशारा मात्र है ।

यदि हम यह मान लें कि लोकनाट्यों में परम्परा जैसी कोई वस्तु नहीं है, वह जमाने के अनुसार अपने आप बदलती रहती है तो निश्चय ही यह हमारे लिये विचारणीय प्रश्न है । राजस्थान की कुचामणी शैली के एक प्रमुख ख्याल प्रदर्शन में भगी के घर विकनेवाली तारामती हावभाव आदि की दृष्टि से किसी मनचली स्त्री से कम नहीं दिखलाई गई थी । मेहतर की पोशाक भी आधुनिक रेल-कर्मचारी के रूप में डिव्हे साफ़ करने वाले मेहतर के अनुरूप ही थी । अपने पुत्र रोहिताश्व की मृत्यु पर विलाप करने वाली तारामती भगी के घर विक जाने पर भी आधुनिक अलंकरण से अलंकृत थी । वह अपने गेय कथोपकथन में वनावटी सिसकियाँ भरती थी और उसकी नृत्यमय अदायगी में वह असाधारण ढंग से अपने कूल्हे और वक्ष-स्थल हिलाती हुई नाच रही थी । इसी कुचामणी शैली के चन्द मलयागिरी खेल में भी चन्द एव मलयागिरि को विश्वामित्र द्वारा ली हुई परीक्षा के फलस्वरूप समस्त राजपाट दान में देकर वन-वन भटकना पड़ा था । उस विपदग्रस्त प्रसंग में जहाँ हृदय को द्रवित करनेवाले प्रसंग आते हैं वहाँ उनका केवल स्पर्श मात्र करके ऐसे प्रसंगों को प्रधानता दी जाती है जहाँ निम्नस्तरीय शृंगार एवं हँसी-मजाक को बढ़ावा मिलता है । बीच-बीच में इसी तरह की अनेक अप्रासंगिक बातें जोड़ कर मूल कथा को कोसों दूर फेंक दिया जाता है । ये लोकनाट्य केवल निम्नस्तरीय

जनरुचि को तुष्ट करने के लिये इम तरह निम्नस्तर पर आ जाते हैं कि उन्हें देखने से यह भ्रम होना स्वाभाविक है कि लोकनाट्य-मूल-निम्नस्तरीय जनता के लिये मनोरंजन का साधन है। वे ~~त~~ तरह अनयत एवं निर-कुशलापूर्वक आगे बढ़ रहे हैं कि शिक्षित समाज उन्हें देखकर चिन्तित हो गया है। यदि लोकनाट्यो का यही निम्नस्तर हम स्वीकार कर लें तो उनका वह पुष्ट स्वरूप, जिसने अनेक पुष्ट नाट्य-विधाओं को जन्म दिया है, केवल कपोल-कल्पना मात्र है। हमारे देश में लोकनाट्यो के जो भी अनेक पुष्ट स्वरूप विद्यमान हैं, वे या तो लोकनाट्यो की परंपरा ही में नहीं आते हैं या जो अपुष्ट और अशिष्ट तत्त्वों से युक्त हैं, वे ही लोकनाट्य हैं। गहराई से अध्ययन करने पर हम इसी नतीजे पर पहुँचते हैं कि ये परंपरा से विमुक्त अशिष्ट लोकनाट्य अपनी दिशा छोड़ बैठे हैं और ऐसे अशिक्षित और अर्थलोलुप हाथ में चले गये हैं, जिन्होंने उनका स्तर गिरा दिया है। उदाहरणस्वरूप राजस्थान के शेखावाटी शैली के तथा कुचामणी शैली के ख्यालो का ही लीजिये। वे भी दिशा-निर्देश के अभाव में अपना रास्ता छोड़ने लगे हैं। यद्यपि कुचामणी शैली के ख्यालो से शेखावाटी शैली के ख्यालो का रचना-कौशल अधिक पुष्ट और गठा हुआ है फिर भी जनरुचि बदल जाने से उनका कोई पारखी अब नहीं रहा है। उनकी कथोपकथनात्मक शैली में अभिनेता अपने गेय पदों की अदायगी में सारी शक्ति लगा देता है। वह उनकी अत्यधिक और अस्वाभाविक लम्बाई का ख्याल नहीं रखता। परिणामस्वरूप दर्शक-समाज उबने लगता है। दर्शकों की अभिरुचि को कायम रखने के लिये वह मूल नाटक के कुछ प्रसंग प्रस्तुत करने के बाद आधुनिक टग की नकलवाजी एवं गजलवाजी में उतर जाता है।

यही हाल मथुरा शैली की रामलीलाओं एवं उत्तर-प्रदेश की नौटकियों का भी है। रामलीलाओं में अनेक विकृतियाँ आ गई हैं। मूल तुलसीकृत रामायण का आधार छोड़कर अनेक अप्रासंगिक नकलो ने उनमें प्रधानता प्राप्त की है। चित्तौड़ के तुरा कलगी के खेलों का तो प्रायः लोप ही हो गया है। वे जहाँ कहीं भी होते हैं उनमें सिवाय लकीर पीटने के और कुछ नहीं होता। मध्यप्रदेश के माचो का भी यही हाल हो गया है। वे इतने अश्लील तत्त्वों से परिपूर्ण हो गये हैं और अपनी परिपाटी का इतना अधिक परित्याग उनमें होने लगा है कि प्रायः वे अब तो होते ही नहीं हैं और यदि होते भी हैं तो उनके द्वारा उत्पन्न दगे-फिमादों के लिये पुलिस का सहारा लेना पड़ता है। तुरा कलगी के खेलों की भी कुछ वर्ष पूर्व यही स्थिति थी

जिससे अब उनका प्रायः लोप ही हो गया है। हरियाणा-के स्वाँग-भी-इतने विकृत हो-गये हैं कि शिष्टजन उन्हें-देखना अपनी प्रतिष्ठा के विरुद्ध समझता है। ये सभी खेल-अपने मूल-गीत, नृत्य-प्रसंग एवं तत्र आदि त्यागकर अश्लीलता एवं निम्नस्तर पर उतर-आये हैं। उत्तर प्रदेश की नौटकियों में भी साज़बाज़, पोशाक, परिधान, दृश्यावली, नाच, गान आदि में-परम्परा का त्याग बड़ी तेज़ी से हो रहा है। टिकटो से ये प्रदर्शन होने-लगे हैं इसलिये दर्शक लोकनाट्य-परम्परा के अनुसार रातभर से कम की अवधि के प्रदर्शन देखना पसंद नहीं करते। स्त्री-पात्रों की भूमिका, परम्परा से विपरीत, अब स्त्रियाँ करने लगी हैं जिससे अदायगी तो घटिया दर्जे की हो गई है परन्तु-उसमें अशिष्ट तत्वों का भी भरपूर प्रवेश हुआ है। समस्त लोकनाट्य-परंपरा में स्त्रियों की अनुपलब्धि के कारण ही पुरुष स्त्रियों की भूमिका अदा नहीं करते बल्कि उनकी गायन एवं नर्तन की बन्धिशें ही इतनी ताकतवर होती हैं कि स्त्रियाँ उनकी अदायगी में सर्वथा असमर्थ सिद्ध हुई हैं। नौटकियों में-जहाँ पुरुष-पात्र अपने कथानक केवल गेय पदों से ही अदा करते हैं, वहाँ स्त्री-पात्र (जो वास्तव में पुरुष ही होते हैं) उनके गेय-पदों को-क्लिष्ट नृत्य एवं पद-संचालन-से सशक्त बनाते हैं। अब चूँकि स्त्रियाँ ही नौटकियों में स्त्री-पात्रों की-भूमिका अदा करती हैं इसलिये वे उस पेचीदा नृत्य-अदायगी में असमर्थ रहती हैं। उसकी पूर्ति उन्हें फरमाइशी गीतों से करनी होती है जिससे नौटकी का मूल कलेवर तो कहीं घरा रह जाता है और केवल फरमाइश ही फरमाइश रह जाती है।

राजस्थान के भवाई आज से पन्द्रह वर्ष पूर्व तक अपने हास्यप्रधान खेलों से जनता का मनोरंजन करते थे। भवाई की गायन, वादन एवं नर्तन कला किसी समय सबको आश्चर्यचकित कर देती थी। प्रत्येक पात्र अपनी सूझबूझ से नवीन प्रसंग बनाता चलता था और दर्शकों को भी अपने अभिनय में शरीक करता था। भवाई नाट्य की यह अत्यंत अनौपचारिक एवं दिखावे से-हीन मौलिक शैली-नाट्य-कला का सिरमौर थी। उस पर प्रहार हुआ दर्शकों की कुरुचिपूर्ण पसंद का नहीं, समाज-सुधारकों की पैनी तलवार का। उन्होंने उस पर अशिष्टता एवं निम्नस्तरीयता का आरोप लगाकर उसे कड़े नियंत्रण में बाँध दिया। फलस्वरूप भवाईयों ने अपनी इस उत्कृष्ट नाट्य-परम्परा को छोड़ हायरसी खेलों की नीरस एवं अस्वाभाविक शैली को अपना लिया। परिणाम यह हुआ कि भवाई के इन निष्प्राण खेलों को स्वयं उनके यजमान भी देखना पसंद नहीं करते। वृन्दावन-का रास जो मन्दिरों के स्वस्थ, सुन्दर एवं भक्तिमय

वातावरण में विकसित एवं पोषित हुआ, आज भी अपनी मौलिकता की रक्षा इसलिये किये हुए है, क्योंकि इसका व्यवसायिक पक्ष गौण और धार्मिक पक्ष प्रबल है। भक्तजन रासलीला के लीला-स्वरूपों को ईश्वर के रूप में ही देखते हैं। उनको प्रभु का अंश मानकर उसी तरह उनको आचरण करते हैं। परन्तु राजस्थान स्थित फुलेरा ही की रासलीलाओं को लीजिये। वे अपनी विकृतावस्था को पहुँच गई हैं। वृन्दावन ही की बात है। राजस्थान के कुम्मावत रासलीलाओं के साथ वाद्यवादन का काम करते थे और स्वरूपनिर्धारण का कार्य ब्राह्मण जाति के रासधारी। इन कुम्मावतों ने मूल रासलीलाओं के विरोध में अपनी स्वयं की रासमंडलियाँ स्थापित की और किसी भी जाति के वच्चों को स्वरूपधारण की छूट देदी। इनका मुख्य लक्ष्य आजीविका उपार्जन था और मंदिर के पवित्र वातावरण से उनका कोई सरोकार नहीं था। अतः वे अपनी धार्मिक पवित्रता कायम नहीं रख सके और भगवान् की लीलाओं का वह पावन स्तर भी रसातल को पहुँच गया। परिणाम यह हुआ कि ये लीलायें केवल नकल मात्र रह गईं और धार्मिक पृष्ठभूमि के अभाव में वे जनता का विश्वास प्राप्त नहीं कर सकीं। अनेक विकृत नाट्य-प्रसंग उनके साथ जुड़कर यह विशिष्ट शैली बिल्कुल ही त्रुट हो गई।

उक्त उदाहरणों से भारतीय लोकनाट्य की आज की स्थिति स्पष्ट है। हम यदि यह मान लें कि उन्हें अपनी दिशा स्वयं पकड़ने की छूट देदी जाय तो वह छूट तो आज है ही। उन्हें दिशा-निर्देश देने का जहाँ प्रश्न है वह तो बहुत ही कम लोगों ने किया है और जिन्होंने किया है उनके शुभ और अशुभ दोनों ही परिणाम सामने हैं। परन्तु अधिकांश शैलियाँ तो ऐसी हैं जिन्हें कभी दिशा-निर्देश मिला ही नहीं है और जिनको मिला है उनकी भी दो श्रेणियाँ हैं। एक तो वह जिन्हें विद्वानों, कलासेवकों तथा नाट्य-विशेषज्ञों का मार्गदर्शन प्राप्त हुआ है और दूसरी वह जो धनोपार्जन की दृष्टि से निम्नस्तरीय पेशेवर कलाकारों द्वारा रूपान्तरित हुई है। दूसरी-तरह के जहाँ भी प्रयास हुए हैं वहाँ इन नाटकों की बड़ी हानि हुई है और जहाँ लोकनाट्य-तत्त्वों की सुरक्षा, एवं सेवा हेतु वैज्ञानिक ढंग से काम हुआ है, वहाँ अत्यन्त शुभ परिणाम निकले हैं।

दिशा-निर्देश के इस कार्य से हमारे देश में खे लोग सर्वाधिक चिढ़े हुए हैं जो परम्परा को छोड़ना नहीं चाहते, जिन्हें नवीनता से बेहद चिढ़ है तथा जो पुरातन कलाकृतियों को संग्रहालय की दर्शनीय सामग्रियों के रूप में

ही सुरक्षित रखना चाहते हैं। इस वर्ग में ऐसे महानुभावों की भी कमी नहीं है जो विकृति को विकृति के रूप में ही देखना चाहते हैं तथा परम्परा की रक्षा के लिये सब प्रकार की गद्गी को पचाने को तैयार रहते हैं। यदि हम इस सिद्धान्त को स्वीकार कर लें तो फिर कला और समाज का सबंध ही टूट जायगा।

लोक कला में कोई चीज पुरानी नहीं होती। वह सदा ही नई बनी रहती है। लोकगीत, जो परम्परा से प्रचलित हैं, नये-नये अर्थ एवं नये-नये स्तर प्रतिपल ही आत्ममात् करते रहते हैं और फिर भी वे लोकगीत ही रहते हैं। इसी प्रकार लोकनाट्य भी परम्परा को कायम रखते हैं। सर्वदा ही नई भावनाओं, नये स्वरूपों तथा नई साज-सज्जाओं को अपनाते हैं। इनके कथा-प्रसंग पुराने होते हुए भी इनके पात्र सब नये रूपों में प्रस्तुत होते हैं। लोकनाट्य के राम मर्यादा पुरुषोत्तम नहीं। वे आज के समाज के एक साधारण प्राणी हैं। सीताजी आज की गृहस्थ नारी की तरह चित्रित की गई हैं। लकापति रावण समाज के दुष्ट तत्त्वों का प्रतीक है। इसी तरह राजा हरिश्चन्द्र भंगी के यहाँ विक्र जाने के उपरान्त उसी त्यागशील व्यक्ति का प्रतीक है जो आज भी समाज में कुछ न कुछ आदर्श उपस्थित करने को उद्यत है। इसीलिये उसके पात्र हजार वर्ष पुरानी पोशाकें नहीं पहिनकर आज से कुछ वर्ष पूर्व की ही पहिनते हैं। लोकनाट्यों के समस्त पुराने कथानक एवं पात्र नवीन समाज के विशिष्ट वर्ग के प्रतीक के रूप में प्रकट होते हैं। अतः लोकनाट्यों की यह वैज्ञानिक पृष्ठभूमि हम स्वीकार करते तो उसके दिशा-निदेश से हम किसी को आपत्ति नहीं होगी। लोकनाट्यों का प्रस्तुतीकरण, अत्र एवं रचना-शिल्प तो परम्परा-संगत रहता है, कथानक भी परम्परा को पूरी तरह निभाता है, परन्तु कथोपकथन चिरनवीन रहते हैं। उसकी अदायगी में नित नये परिवर्तन होते रहते हैं। दर्शकों की अभिरुचि के अनुकूल उसमें प्रतिपल काट-छाँट होती है। नृत्य-भंगिमाएँ बदलती हैं। धुनों रूपान्तरित होकर नवीन सुरावली ग्रहण करती हैं। पुरातन प्रसंग नवीन वेशविन्यास में प्रस्तुत होते हैं। वे आज की परिस्थितियों के अनुकूल बना लिये जाते हैं तथा आज की समस्याओं के साथ उनका साम्य बिठा लिया जाता है। पात्र अपने कथोपकथन, अपनी सुविधा एवं आवश्यकता अनुसार स्वयं गडता जाता है। दर्शकगण भी इस प्रक्रिया में अपना अत्यन्त सक्रिय सहयोग प्रदान करते हैं। नाटिका के सडेगले एवं धिसेपिटे प्रसंग, जो आज

के जीवन से मेल नहीं खाते, अपने आप कटते चले जाते हैं, नये प्रसंग जुड़ते जाते हैं तथा सामाजिक रचना के अनेक जौहर उन नाटिकाओं में पद-पद पर परिलक्षित होते हैं जो समाज का दामन आज तक भी पकड़े हुए हैं तथा जिन्हे समाज की सामान्य बुद्धि स्वाभाविक रूप से ग्रहण करती है।

यह प्रक्रिया लोकनाट्यों की अपनी स्वाभाविक प्रक्रिया है। जो लोकनाट्य इस प्रक्रिया के बीच गुजरे नहीं हैं वे वास्तव में लोकनाट्य नहीं हैं। अतः विद्वानों को इस परिवर्तन को स्वीकार करना ही पड़ेगा। इस प्रक्रिया में बिगाड़ तब होता है जब उसमें किसी व्यक्ति या वर्गविशेष का स्वार्थ निहित होता है और वे उसकी सामाजिक आवश्यकताओं का ध्यान न रखकर उसकी गति बदलने की निरर्थक कोशिश करते हैं। जो नाट्य आज भी समाज के उच्चस्तर पर विराज रहे हैं तथा जिन्हे उच्चस्तरीय समाज का पोषण प्राप्त है, वे हर तरह से सुरक्षित हैं। अतः देश के प्रचलित लोकनाट्यों की वर्तमान स्थितियों, उनकी विविध तात्त्विक परम्पराओं, शैलियों और उन पर होनेवाली सामाजिक-प्रक्रियाओं का अध्ययन, विश्लेषण एवं परीक्षण विधिवत् होना अत्यन्त आवश्यक है। यह कार्य लोकनाट्य विषयक विद्वानों एवं विशेषज्ञों द्वारा ही हो सकता है।

इस जगह यह भी प्रश्न उठ सकता है कि लोकनाट्य यदि विकृत हो रहे हैं और उनकी लोकप्रियता नष्ट हो रही है तो उन्हें पुनः जीवित करने की क्या आवश्यकता है? इस प्रश्न के उत्तर में यही कहा जा सकता है कि मनोरंजन की जो नवीन विधाएँ विकसित हो रही हैं उनमें समाज की आत्मा के दर्शन नहीं होते। वे समाज को केवल परोक्ष मनोरंजन प्रदान करते हैं और समाज की सामाजिक प्रतिभा का उनमें नितान्त अभाव रहता है। लोकनाट्य की विविध विधाओं में, रचना से लेकर प्रदर्शन तक, सामाजिक रचना-कौशल के दर्शन होते हैं तथा सामाजिक प्रतिभाएँ अभिव्यक्त होती हैं। सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण बात यह है कि अपने ही लोगो द्वारा, अपने ही आँगन में तथा अपनी ही प्रिय शैली में गगा घर आती हैं। समाज के सर्वोत्कृष्ट कला-तत्त्व उसमें अभिव्यक्ति प्राप्त करते हैं। साजिन्दे, गायक, नर्तक, अभिनेता, दर्जी, बडई, हलवाई, कवि, विद्वान्, आदि सभी अपनी प्रतिभा का दान इस लोकप्रिय नाट्य-शैली को सहर्ष प्रदान करते हैं। अतीत के विविध धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सामाजिक व्यक्तित्व एवं उनके जीवन की अनेक चमत्कारिक बातें हमारे सामने अभिनीत होती हैं। अतः लोकनाट्यों को हम किसी भी

दशा में गलत हाथों में पड़ा हुआ नहीं देख सकते । देश के लोकनाट्य-विशेषज्ञ तथा विद्वान ही अपने अनुभव, अध्ययन एवं परीक्षण से इन प्रचलित लोकनाट्यों की गतिविधियों तथा उनमें होनेवाले सूक्ष्मातिमूक्ष्म परिवर्तनों का पता लगाकर उनकी विविध विकृतियों पर विचार कर सकते हैं । कुछ लोकनाट्य शैलियाँ तो ऐसी हैं जिनका दर्शक समाज ही गायब होगया है और कुछ ऐसी हैं, जैसे राजस्थान का अलीवक्शी खेल, जिसका कोई व्यवस्थित दल ही शेष नहीं रहा है । कुछ प्रकार ऐसे भी हैं जो आखिरी साँसें गिन रहे हैं । इन लुप्त, अलुप्त, सक्रिय, निष्क्रिय सभी दलों के नाट्यालेख (Scripts) विद्वानों के पास होना बहुत आवश्यक है । तदुपरान्त इन खेलों को विविध मडलियों द्वारा कई बार विभिन्न परिस्थितियों में भी देखना चाहिये । इस पर्यवेक्षण एवं अध्ययन के दृष्टि-बिन्दु नीचे लिखे अनुमार होंगे -

लोकनाट्य के लेखक जीवित हैं या नहीं ? यदि वे जीवित हैं तो उनसे तुरत संपर्क माया जाय और यह पता लगाया जाय कि विना परंपरागत नाट्य-शैली या प्रचलित नाट्य-धुनों से उन्होंने अपनी गायन, लेखन एवं नर्तन सामग्री कहाँ से प्राप्त की है ? क्या उन्होंने अपनी धुनों का आधार कहीं और जगह से प्राप्त किया या वे सोलह आना स्वयं की रचनाएँ हैं ? यदि लेखक जीवित न भी हों तो उनके निकटस्थ लोगों से यह जानकारी प्राप्त हो सकती है । यह जानकारी भी आवश्यक है कि क्या ये धुनों कथोपकथन में प्रयुक्त शब्दों को उद्दीप्त करती हैं ? क्या वे भावानुकूल हैं ? क्या समस्त गेय पद परंपरागत छंदों में बँधे हैं या स्वरचित छंद हैं ? क्या एक ही विषय के विविध प्रचलित लोकनाट्य किन्हीं समान पारंपरिक छंदों में बँधे हैं ? क्या उनके गठन में कोई साम्य है ? या वे किसी विशिष्ट नाट्य-शैली का अनुसरण करते हैं ? बहुधा एक ही क्षेत्र में प्रचलित विविध रगतों के लोकनाट्य किसी अलक्षित एवं परिपक्व परंपरा का अज्ञात ही अज्ञात में अनुसरण करते हैं । यह परम्परा भले ही नाट्य-कलेवर, कथानक, कथोपकथन एवं रगमचीय उपकरणों से परिलक्षित न होती हो, उसमें नाटक के रचयिता का व्यक्तित्व स्पष्ट दृष्टिगत होता हो, समस्त नाटक पर किसी व्यक्ति या दल विशेष की छाप या उसका आविर्भाव स्पष्ट हो, फिर भी लोकनाट्य-प्रस्तुतीकरण, चलित धुनों के मूलाधार, छंदों की पृष्ठभूमि, पात्र एवं चरित्रों के प्रतीकीकरण, घटनाओं एवं प्रसंगों के प्रतिनिधीकरण, नृत्य एवं गायन की विशिष्ट सम्बोधनात्मक एवं नाट्योचित प्रणाली आदि में एक ऐसी विशिष्ट परम्परा अन्तर्हित रहती है, जिसका प्रतिपालन भारतीय लोकनाट्य-प्रणाली में शाश्वतकाल से हो रहा है । इस दृष्टि को सामने रख

कर प्रत्येक प्रचलित नाट्य का परीक्षण अत्यन्त आवश्यक है । जो लोकनाट्य इन परम्पराओं का पालन नहीं करते या जिनकी समस्त विधाएँ लेखक एवं रचयिताओं की ही सूक्ष्मता का परिणाम हो, वे ऊपर से चमत्कृत अवश्य लगते हैं परन्तु उनमें दर्शक अपने को आत्मसात् हुआ नहीं समझता । न उनके कथोपकथन ही प्राणवान् होते हैं, क्योंकि समाज की प्रतिभा का वे इतने अल्पकाल में स्पर्श किये हुए नहीं होते हैं । इस कमी की पूर्ति प्रत्येक कलाकार को अपनी सूक्ष्मता या अप्रासंगिक कथनों, गीतों एवं नृत्यों से करनी पड़ती है । ऐसी परिस्थिति में यह अत्यन्त आवश्यक है कि सभी नये-पुराने, प्रचलित-अप्रचलित लोकनाट्यों के समस्त कलेवर का आलेखन कर लिया जाय । उनकी समस्त प्रस्तुतीकरण एवं नाट्य-विधाओं का अध्ययन करके यह पता लगाना विल्कुल मुश्किल नहीं है कि कौन नाट्य परम्परापारित है और कौनसा उससे परे है । इस परीक्षण के बाद प्रत्येक लोकनाट्य-आलेखों से क्षेपक बाहर निकाले जा सकते हैं । अप्रासंगिक कथनों को प्रासंगिक कथनों से पूरित करके समस्त कथा-प्रसंग को सगठित कर लेना चाहिए । जिन नवीन छंदों या वदियों में कथोपकथन को उद्दीप्त करने की शक्ति न हो उन्हें बदलकर परम्परापुष्ट छंदों में ढाल देना चाहिये । यदि ये सब क्षेपक बाहर निकलने पर नाट्य का मनोरंजन-पक्ष ढीला पड़ जाता है तो निश्चय ही समस्त कला-आलेख की पुनरावृत्ति आवश्यक है । उस पुनरावृत्ति में कथा एवं प्रसंगों का क्रमिक प्रस्तुतीकरण नाटकीय तत्त्वों के अनुकूल करना भी जरूरी है । उनका व्यवस्थीकरण एवं उनके निरर्थक पक्षों की छँटनी भी परमावश्यक है । इस कार्य-कलाप में यदि इस बात का पता लगाया जाय कि उस नाट्य का पारम्परिक प्रस्तुतीकरण, क्या था, तथा कौनसे अथवा क्षेपक के रूप में आये हैं तो बड़ी आसानी हो जायगी । उस पारम्परिक प्रस्तुतीकरण में जो परिवर्तन आया है, वह दर्शकों की आवश्यकता की पूर्ति के लिये आया है या प्रदर्शकों की असमर्थता के कारण । कई बार यह भी देखा गया है कि योग्य-पात्र एवं योग्य-दर्शकों के अभाव में अनेक ऐसी अयोग्य विधाओं का सहारा लिया जाता है, जो लोक-नाट्य-पद्धति से विल्कुल विपरीत है । यह बात भी वे ही जान सकते हैं जो लोकनाट्य परम्परा के पक्के पारखी हो । कुछ पक्ष-ऐसे भी हो सकते हैं, जिनका शैलीगत प्रस्तुतीकरण आधुनिक समाज को प्रभावित न करता हो । ऐसे तंत्रों को केवल परम्परापोषित होने के नाते ही प्रयुक्त करने का हठ भी नहीं होना चाहिये । यदि वह तंत्र आज के लिये आवश्यक न हो तो उसका परित्याग किया जा सकता है ।

जो नाट्य-कथोपकथनप्रधान हो उनके कथानक को भी महत्त्व देना आवश्यक है और जो केवल कथानकप्रधान हैं उनमें कथोपकथन को सक्रिय करके पात्रों की कला-कुशलता को बढ़ावा दिया जा सकता है। कई लोकनाट्य ऐसे हैं जिनके विविध प्रसंग एक-दूसरे से कच्चे धागे में बंधे हैं। उनका पारस्परिक सम्बन्ध परिपक्व करना नाट्यगठन की दृष्टि से अति आवश्यक है। इन प्रसंगों का एक-दूसरे के साथ जोड़-तोड़ बिठाने के लिये सम्भव है कि पारम्परिक धुनों में नये कथोपकथन लिखने हों। कभी-कभी सही पात्रों को सही भूमिका नहीं मिलने से भी नाटक में शिथिलता आजाती है। कहीं-कहीं एक ही कथन को सांगीतिक वैविध्य की नीयत से कितनी ही बदिशों में गाया जाता है। इससे नाट्य की लम्बाई अनावश्यक रूप से बढ़ जाती है और दर्शकों की रुचि को भी अधिक समय तक टिकाया नहीं जा सकता। कई प्रसंग ऐसे भी आ जाते हैं जो नाट्य-प्रवाह को क्षति पहुँचाते हैं और जिनका मूल कथानक से कोई संबंध भी नहीं होता। ऐसे प्रसंगों को काटने-छांटने में किसी प्रकार की हिचक नहीं रहनी चाहिये। कभी-कभी धुनों में भी हेरफेर करना आवश्यक होगा और कहीं-कहीं पुरातन शैली में नवीन कथोपकथन नई धुनों में भी गावने होंगे।

सुर्वाधिक ध्यान तो इस बात का रखना पड़ेगा कि ये नाट्य अपनी लोक-शैली का परित्याग नहीं करें। उसके साथ जनता का पारस्परिक भावात्मक लगाव तभी तक बना रहेगा जब तक कि उसकी शैली में कोई परिवर्तन नहीं किया जाय। आधुनिक नाट्यों की तरह इन लोकनाट्यों को कड़े नियमों में भी नहीं बाँधा जाय। पात्रों को अपनी स्वतन्त्र अभिव्यक्ति की भी पूरी छूट रहनी चाहिए। उन्हें अपनी उपज, एवं अन्त प्रेरणा से कथोपकथन के विस्तार एवं नियोजन की स्वतन्त्रता हो। दर्शक-प्रदर्शक लोकनाट्यों में एक कुटुम्ब की तरह जुड़े रहते हैं। उन्हें प्रायः सभी नाट्यों के कथोपकथन कठस्थ होते हैं। यदि उनमें आमूलचूल परिवर्तन करके दर्शकों के सम्मुख प्रस्तुत किया जावे तो यह स्वामाधिक है कि दर्शक ऐसे नाटकों में कोई अपनत्व न बतावें। दर्शक-प्रदर्शक का शारीरिक फासला भी बहुत अधिक नहीं रहे। कभी-कभी रंगस्थल और प्रेक्षस्थल में कोई अन्तर नहीं रहता प्रेक्षस्थल ही कभी-कभी रंगस्थल को अनेक परिस्थितियों में परिवर्तित हो जाता है। कभी प्रेक्षक ही प्रदर्शक बन जाता है और कभी प्रदर्शक प्रेक्षक। अतः लोकनाट्य-संशोधन कार्य में बड़ी सावधानी बरतने की आवश्यकता है। कई सशोधक उत्साह ही उत्साह में इन पारम्परिक नाट्यों की इतनी बदल देते हैं कि उनके स्वरूप-

परिवर्तन के साथ उनकी आत्मा ही नष्ट हो जाती है। नाटक की वे धुनें जो दर्शको के कठो पर सदा ही विराजमान रहती हैं, वे गतों जो नक्कारा-वादक अनेक पीढियों से बजाता है, वे कथोपकथन जो जनजीवन को सहस्रो वर्षों से आल्लादित कर रहे हैं, प्रत्यक्ष मे आज की परिस्थिति से मेल भले ही न खाते हो परन्तु दर्शको की भावनाओं मे सराबोर हो चुके हैं। उनमे जहाँ तक हो सके आमूलचूल परिवर्तन न हो। राजस्थान के कुछ लोकनाट्यो ही को लीजिये जैसे छैला पनिहारिन का ख्याल, ढोलामरवण का ख्याल, गौरी का बालमा का ख्याल, नराद भौजाई का ख्याल, खसम का खेल, मूमल महेन्द्र का ख्याल, बनजारा का ख्याल, सेठ-सेठारणी का ख्याल, बूढा बालम का ख्याल आदि-आदि। इनमे से कुछ के प्रसंग तो ऐसे व्यक्तित्व के साथ जुडे हुए है जिनसे आज का समाज कोई प्रेरणा नही लेता। परन्तु इन खेलो की धुनें, उनके कथोपकथन तथा उनकी विविध रगतो से दर्शक भावात्मक दृष्टि से इतना जुडा हुआ होता है कि वह उसमे असीम रस लेता है। कुछ प्रसंग तो ऐसे हैं जिनसे समाज को कोई प्रेरणा नही मिलती तथा उनसे किसी प्रकार का सामाजिक आदर्श उपस्थित नही होता। उनमे जीवन ऐसे असामाजिक तत्त्वो से जुडा होता है कि उनसे समाज का हित होने की अपेक्षा कभी-कभी अहित ही होता है। फिर भी ऐसे लोकनाट्य लोकरुचि की दृष्टि से अत्यन्त सफल समझे जाते हैं। उनका लालित्य, नाटक के गठन, पात्रो के चारित्रिक गुणो तथा चमत्कारिक परिस्थितियो मे नही है। उनके कथोपकथन और उनकी मनचली धुने ही इतनी प्रभावशाली होती हैं कि वे दर्शको को बाँधे रखती हैं। ये नाट्य बहुधा कथोपकथनप्रधान ही होते हैं। उनका कथानक सर्वदा ही पृष्ठभूमि मे रहता है। इन नाट्यो के फडकते हुये गाने, उछलते हुए नृत्य तथा श्रृंगार-प्रधान व्यवहार एव व्यापार ही दर्शको के लिए अत्यधिक आनन्ददायी होते हैं।

अत लोकनाट्यो के सशोधन-कार्य मे सुधारवादी प्रवृत्ति कारगर सिद्ध नही होती। लोकनाट्यो का मुख्य लक्ष्य मनोरजन तथा आनन्द प्रदान करना है, उपदेश देना और सुधार करना नही है। उपदेश प्राप्त करने और जीवनोद्धार के प्रसंगो की जीवन मे कोई कमी नही है, बल्कि कभी-कभी तो समाज उसकी इतनी अतिरजना अनुभव करता है कि वह दिन भर के गभीर कामो के बाद रात तो विशुद्ध आनन्द-मोद प्राप्त करने मे ही लगाना चाहता है। वह उस समय सभी सामाजिक बधनो से मुक्त होकर अपनी वृत्तियाँ ढीली करके बैठता है। वह प्रतिबन्ध नही चाहता। अत सशोधन-कर्ताओ को उन्हें

कृत्रिम करके गुंभीर तत्त्वों से बोझिल नहीं करना चाहिए। कुछ लेखक नवीन चिन्तनों पर लोकनाट्य लिखने की आकांक्षा रखते हैं। यह कार्य नैदानिक दृष्टि-से असंगत अवश्य लगता है, परन्तु यदि वह सावधानी एवं अत्यन्त वैज्ञानिक ढंग से किया जाय तो उपयोगी सिद्ध हो सकता है। नाट्यों की धुनों, प्रस्तुतीकरण-तन्त्र, नर्तन, वादन, रंगमंचीय विधान आदि में परम्परा का ध्यान रखकर यदि नवनाट्य-लेखन का कार्य किया जाय तो श्रेयस्कर होगा। नहीं तो ऐसे नाट्य लोकजाली के नाट्यों में शुमार न होकर आधुनिक रंगत के नाटक ही कहलायेंगे, जिनकी आज कोई कमी नहीं है। ऐसे नाट्य परम्परा-पोषित होते हुए भी जमाने को देखते हुए सक्षिप्त तथा प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से चुस्त होते हैं। उनकी गायन, वादन, नर्तन की धुनों एवं चालें दर्शकों के कठों पर परम्परा से वैठी हुई तथा कानों को सदा से ही रमभावनी होती हैं। इन विधाओं के साथ यदि कथानक भी समयानुकूल एवं राष्ट्रोपयोगी हो तो फिर इस कार्य में चार चाँद क्यों न लगें? ये जनरुचि को पकड़ने में थोड़ा समय अवश्य लेंगे, परन्तु वे जनमानस में उतरने लगेंगे और कालान्तर में लोक-नाट्यो की श्रेणी प्राप्त कर लेंगे। आज हमारे देश में जो भी लोकनाट्य प्रचलित हैं उनका तन्त्र ही पारम्परिक है। वे सदा ही अपनी हर विधा में जमाने के अनुसार रंगत प्राप्त करते रहते हैं। लच्छीराम लिखित राजस्थान के कुचामणी खेल ५० वर्ष पूर्व लिखे गये थे। और भी कई लेखकों ने इस जाली में खेल लिखे हैं परन्तु उनमें कोई भी ३० वर्ष से अधिक पुराना नहीं है। फिर भी कुचामणी खेलों की गणना लोकनाट्यों में इसलिए होती है कि उनका समस्त तन्त्र लोकवर्मी नाटकों से पोषित है। गुजरात की भवाई-कला में भी इसी तरह के नवीन प्रयोग हुये हैं, जिनमें नवीन प्रसंगों को पुरातन भवाई परिपाटी में डालकर भवाई नाट्य को नया परिवेश प्रदान किया गया है। इसी तरह के परिवर्तन बंगाल तथा असम की जात्राओं में भी हुए हैं। यदि पुरातन नाट्य-शैलियों में, विशेष करके उनमें जो निष्प्राण हो गई हैं, इस तरह के वैज्ञानिक एवं व्यवस्थित प्रयोग हों तो वे नाट्य निश्चय ही सामाजिक स्वीकृति प्राप्त कर लेंगे। समाज का लगाव नाट्य कलेवर से नहीं होता। उसका लगाव होता है खेलों की पारम्परिक गायकी से, उसके विशिष्ट अभिनय-तन्त्र एवं तौर तरीकों से। यदि ये सब बातें किसी भी खेल में अक्षुण्ण रहे तो धीरे-धीरे वह लोकनाटक की श्रेणी अवश्य प्राप्त कर लेगा।

अतः सशोधन के दो पहलू हमारे सामने हैं। एक तो प्रचलित लोक-नाट्यों को कवरने, काटने एवं नपादित करने का और दूसरा उसी परम्परा में

नवीन नाट्यालेखन का । ये दोनों ही पक्ष आवश्यक भी हैं और कष्ट-साध्य भी । देश में जहाँ-जहाँ इस दिशा में विविध कार्य हुआ है वहाँ लोक-नाट्य पुन प्रतिष्ठापित हुए हैं । महाराष्ट्र का तमाशा, आन्ध्र का यक्षज्ञान, बंगाल की जात्रा, गुजरात का भवाई आदि इसके ज्वलत उदाहरण हैं और जहाँ लोकनाट्य-परम्परा को केवल अपने ही आप जीवन-मरण की घड़ियाँ गिनने के लिए निराधार छोड़ दिया गया है, जैसे राजस्थान का तुरा कलंगी, शेखावाटी ख्याल, बीकानेरी रम्मतेँ आदि, वहाँ लोकनाट्य अपनी अन्तिम साँसे गिन रहे हैं । जहाँ-जहाँ विविध सशोधन, परिवर्धन का कार्य विशेषज्ञों द्वारा हुआ है, वहाँ के सशोधित नाट्य चुस्त हो गये हैं । उनमें नवीन प्राणस्फुरण हुआ है । नृत्यों की रगत बढ गई है । उनके निरर्थक अंश कट गये हैं । जानदार अंश रह गये हैं । उनसे थोड़े समय में अघिकाधिक आनन्द मिलने लगा है । वे नाटक अभी भी गाँव और नगर के खुले चौराहों में होते हैं । उनके रंगमंच सब तरफ से खुले रहते हैं । दर्शकगण घेरा बाँध कर बैठ जाते हैं । पात्र पारम्परिक तरीके से ही अपना परिचय स्वयं देता हुआ आता है । गीतवद्ध कथोपकथन में दर्शक-प्रदर्शकों की कल्पना को पूरी छूट दी जाती है । समस्त नाट्य-प्रस्तुतीकरण में अनौपचारिकता का पूरा ध्यान रखा जाता है । स्थल, स्थान एवं अभिनयक्रम में अपनी स्वयं की परम्परा को निभाते हुए भी ये नाट्य कई बातों में छूट ले लेते हैं । वे सामाजिक कल्पना को तुरन्त पकड़ लेते हैं और तनिक से सरक्षण के बावजूद भी उन्हें देखने, खेलने को देश का दर्शक समाज लालायित रहता है ।
